DELLA
DECLAMAZIONE

PER

F. SALFI

PRECEDUTA DA UN CENNO BIOGRAFICO SU L' AUTORE

e pubblicata per cura

DI

ALFONSO SALFI

NAPOLI
STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI ANDROSIO
Cortile S. Sebastiano, 51.
1878

Al chiar.mo Duca de

A. Jolfi

DELLA

DECLAMAZIONE

DELLA
DECLAMAZIONE

PER

F. SALFI

PRECEDUTA DA UN CENNO BIOGRAFICO SU L'AUTORE

e pubblicata per cura

DI

ALFONSO SALFI

NAPOLI
STABILIMENTO TIPOGRAFICO DI ANDROSIO
Cortile S. Sebastiano, 51.
1878

Proprietà Letteraria

THE GETTY CENTER
LIBRARY

Al benevolo lettore.

Fra i molti manoscritti lasciati dal chiarissimo Abate Francesco Salfi, *trovasi ancora inedito il presente trattato su la* Declamazione. *Se l'autore distratto da altre gravi cure e tutto inteso ad opere di maggior lena, non ebbe tempo renderlo di pubblica ragione, era però divisamento del suo erede, mio venerato padre, publicarlo insieme alle altre opere; ma, sia per le politiche condizioni dei tempi, sia per l'immatura sua morte non potè mandarlo ad effetto. È quindi debito de' figli adempiere tal lodevole proponimento.*

E certamente un servigio non lieve si renderebbe alle lettere con la pubblicazione non solo delle opere inedite, ma delle già pubblicate ed oramai divenute rare; ma poichè siffatta impresa non è di facile esecuzione, stimiamo almeno per ora pubblicar questo lavoro, cui, confidiamo, si farà buon viso, e pel nome dell'autore e per l'argomento che tratta. Imperocchè l'utilità della declamazione massimamente, come di tutte le arti belle, si rileva dall'esser diretta a parlare al cuore, e a commuoverlo. Ed invero non basta che gli uomini abbiano soltanto la semplice conoscenza dei loro doveri, perchè le cognizioni della mente per lo più riescon sterili nella pratica della vita, se non vengono accompagnate ed utilizzate dal sentimento. Concio-

siacchè poca o niuna efficacia può avere lo spirito, se non è commosso il cuore: quello semplicemente, e spesso inutilmente ci istruisce, laddove questo ci avviva, ci muove, ci dirige.

L'arte della declamazione, specialmente nel teatro, oltre al diletto e soddisfazione dell' animo nostro, produce gran giovamento col renderci più facili e franchi al ben conversare; e studiando i diversi caratteri che ne presenta, ci abilita a formare un pratico e saggio criterio, valevole a ben guidarci nella civil società, la quale ben si può riguardare come un vasto teatro.

Quanto più cresce la civiltá dei popoli, tanto meglio debbonsi promuovere i mezzi adatti a mantenerla e farla sempre mai progredire; ed essendo il teatro, quando da morali principî regolato, uno dei mezzi più pronti ed efficaci onde s'ingentiliscono i costumi e si svolgono nel cuore dei cittadini i semi di virtù, non debbe trascurarsi l'arte, che lo guida e lo rende perfetto. Imperocchè spesso non bastano ad ottenere favorevole risultato le produzioni, comunque buone, senza l'arte di ben rappresentarle. Potrebbe quasi dirsi che le une rappresentano le teorie, e l'altra forma la pratica; ed allorchè camminano di conserva, se ne veggono degli effetti sorprendenti e meravigliosi.—Lo studio della declamazione adunque non solo è indispensabile a chi s'avvia alle scene, che è pur nobile professione, ma è ancor necessario a chiunque ama avere una completa educazione. E noi ci compiacciamo che in questa illustre città, che sta a capo della meridionale Italia, come in altre ancora, non si è trascurata quest' arte; ed, oggidì massimamente, si vagheggia da tutte le classi della società, tra le quali s'improvvisano e si moltiplicano le compagnie filodrammatiche, e gli istituti letterarii non trascurano siffatto mezzo utile di educazione.

Amanti oltremodo della drammatica palestra abbiamo

pur gustato tra giovani dilettanti quell'ineffabile voluttà, che prova un animo soddisfatto; ma ora chiamati a studi più severi, non ci rimane col ricordo della giovinezza, che quello degli amorevoli compatimenti, i quali terremmo ancor più cari, se venissero accordati a questa comunque siasi nostra sollecitudine nella pubblicazione della presente opera.

L'epoca remota, in cui venne dettata, richiederebbe un'illustrazione da farla, per così dire, rivivere ai nostri giorni, che, se non per la parte filosofica e precettiva, maestrevolmente trattata, sarebbe utile alla parte storica, per mostrare le vicende ed i progressi, sebbene non molti interessanti, che ha fatto quest'arte da quell'epoca fino al presente; ma, a far ciò bene, non ci dan licenza i nostri poveri studî, nè crediamo stendere una prefazione per spiegar l'intendimento dell' autore ed esporre l'economia dell' opera, giacchè se le prefazioni degli stessi autori riescono soventi volte poco giovevoli, quando si ha la smania di voler svolgere e meglio spiegare le idee dominanti nelle opere, inutile riuscirebbe molto più per noi, che non faremmo, sia pur sotto altra forma, che ripetere quanto è contenuto nell'opera stessa. Stimiamo invece oppurtuno stendere un cenno su la vita e gli scritti dell'autore.

CENNI BIOGRAFICI SU L' AUTORE

I.

In Cosenza, chiamata un tempo l' Atene delle Calabrie, nel dì 1° gennáio 1759 nacque Francesco Salfi. I suoi parenti di buon' ora lo affidarono alle cure dei più esperti istitutori del paese, chè fanciullo ancora facea nutrire le più belle speranze, mostrandosi avido di apprendere, di memoria tenace e di una vivacità sorprendente.

Ben presto ebbe a percorrere le istituzioni letterarie e filosofiche; ma poco soddisfatto del metodo pedantesco, che allora seguivasi nelle scuole, con alquanta audacia e solerzia non comune, si diè a rifonder da sè gli apparati studî, e ad investigare le più astruse dottrine. A ciò gli valse l' amicizia e l' esem-

pio dei dotti del paese, che in quel tempo fiorivano in buon numero, i quali mantenevano in gran fama non solo l' antica Accademia Cosentina, ma l'altra ancora detta dei Cratilidi, fondata da quel pio ed erudito giovane che fu Gaetano Greco. Ivi, non ancor varcato il quarto lustro, venne ammesso il Salfi, e nominato Prosegretario. Giovogli molto pure l' opportunità di attendere all'insegnamento di giovanetti della più eletta classe della città, i quali brillaron poscia nelle diverse carriere cui si addissero, tanto per sapere, quanto per virtù cittadine (1). Tal risultato depone al certo della scienza e della morale del maestro, come della sua indole benigna fa pruova il costante attaccamento che a lui portaron sempre non solo i suoi primi allievi, ma quelli molti, che ebbe nelle diverse cattedre universitarie, che occupò in Italia (2). Ed a lui, vivendo nella sua tarda età in terra straniera, tal benevola ricordanza spesso riusciva di gran conforto! (3)

(1) Furon suoi discepoli in Cosenza Luigi Aquino, che fu poscia Generale; Domenico De Matera, Direttore; Francesco De Matera e Francesco Firrao, Tenenti Colonnelli; Domenico Vanni, Sotto-Intendente e Cavaliere delle Due Sicilie.

(2) Il Maroncelli nelle Addizioni alle Mie Prigioni di Silvio Pellico scrisse: « Il degnissimo Salfi, che dianzi è spirato a « Passy presso Parigi, lasciando nel lutto gli amici d'Italia « e suoi, fu istitutore anche del conte Federico Confaloniere; e quest'infelice ignora certamente la morte del suo « maestro, ch' ei ricordava con tanto amore.

(3) Il Salfi scriveva a suo fratello Pietro nel 12 marzo 1816

Nel 1783, allorquando le Calabrie vennero devastate dai tremuoti, l'animo del giovine Salfi fu colpito dagli effetti morali che ne risultarono; e dalle svariate e profonde osservazioni raccolte concepì il disegno di far conoscere i fenomeni, che siffatto avvenimento avea prodotti sopra i suoi concittadini; eseguì quindi un lavoro, che può ben riguardarsi come la storia dell' uomo considerato sotto la straordinaria influenza di una terribile sciagura. E bastevole sarebbe questa sola opera a far desumere l'ingegno precoce dell'autore, che appena a ventitre anni nel fondo di una provincia avea tanta messe di cognizioni raccolta, non solo nelle letterarie e filosofiche discipline, ma nelle scienze economiche e nelle fisiche ancora. L' arditezza delle opinioni che il Salfi manifestò in questa opera fece molta impressione nel paese; e l' invidia e la malignità, vizî assai costanti che non lasciano mai d'infestare il mondo, non perderono il destro di far cadere l' autore in sospetto della chiesastica autorità. Fu costretto quindi recarsi in Napoli per poter pubblicare il suo lavoro,

da Parigi: « Varî buoni francesi mi assistono ed amano di « frequentarmi, ed alcuni degli antichi miei allievi di Ale- « magna e d' Italia mi offrono asilo nelle loro case; e spe- « rando di non abusare della cortesia e della benevolenza « d'alcuno, mi compiaccio delle loro offerte. È pur questo « per me un argomento, che la mia condotta non ha do- « vuto essere riprovevole alla vista di coloro che mi hanno « finora compatito.

ed ebbe ventura, sormontando non pochi ostacoli, con grandissima soddisfazione ottenere l'intento. Questo libro (1) mise il Salfi in relazione coi dotti ed illustri uomini, che allora fiorivano nella metropoli del Napoletano, e quivi pensò fermare sua stanza, dandosi a tutt'uomo a studî filosofici, politici e letterarî, onde si rese sempre più meritevole della simpatica accoglienza ed amicizia accordatagli.

Pubblicò poco tempo dopo una *Memoria* (2) per migliorare l'ospedale del suo paese, l'*Elogio di Gaetano Gervino*, ed un *Saggio sul metodo normale* (3). Fu invitato a collaborare nel *Dizionario biografico*, che allora veniva in luce nella stessa città, e lo fornì degli articoli risguardanti la parte filosofica ed ecclesiastica.

(1) Saggio di fenomeni antropologici relativi al tremuoto, ovvero riflessioni sopra alcune opinioni pregiudiziali alla pubblica o privata felicità, fatte per occasion dei tremuoti, avvenuti nelle Calabrie l'anno 1783 e seguenti. Napoli 1787 per Vincenzo Flauto. A spese di Michele Stasi.

L'opera è preceduta da una lettera al Marchese Giuseppe Spiriti e dalla seguente dedica:

Non — Al fanatismo, all'adulazione, alla misantropia
Ma — Alla religione, alla verità, al patriottismo
rispetto, libertà beneficenza.
O. D. C.

(2) Memoria sullo spedale di Cosenza, presentata a S. M. il Re delle Due Sicilie. Napoli 1788.

(3) Elogio di Gaetano Gervino con breve saggio sul metodo normale. Napoli 1789.

All' edizione dei *Principii di legislazione universale* di Schimdt d'Avenstein, pubblicata in Napoli da Michele Stasi, premise un dotto discorso apologetico (1), e fornì ancora di prefazioni altre opere, che veniva pubblicando il benemerito editore, pel quale il Salfi conservò costante amicizia.

Ma in quel torno di tempo le ardue quistioni in materia di sovrane regalie e di ecclesiastiche giurisdizioni fervevano più che mai nel reame, mercè il Tanucci ardente sostenitore degli editti Parmensi, e molti sommi scrittori preso aveanvi parte; il Salfi, seguendo le dottrine del duca Gaetano Argenti e del marchese Salvatore Spiriti, suoi illustri concittadini, colse il destro di scrivere anche a favore dei regî diritti un opuscolo (2), che ebbe molto plauso, dappoichè gli altri scrittori aveano trattato l' argomento o da canonisti o da giureconsulti, mentre il nostro autore volle trattarlo da pubblicista e filosofo, e con uno stile umoristico e nel tempo stesso un po' mordace, non attenen-

(1) Principî della legislazione universale di Schmidt di Avenstein. Napoli. A spese di Michele Stasi, 1791. — Venne quest'opera poscia riprodotta a Milano nel 1805 da Agnello Nobile, e nella prefazione l'editore dice: « Questo discorso, « ch'esisteva nella prima edizione napoletana, è stato rifuso « dall' autore medesimo a cui apparteneva, ed al quale ap- « partengono eziandio le annotazioni ond' è la presente ac- « cresciuta.

(2) Allocuzione di un Cardinale al Papa. Fu tradotta in inglese e pubbliceta nel giornali.

dosi molto ai limiti di una giusta moderazione, vizio per altro comune ai suoi contemporanei scrittori; e ciò diciamo riguardo a quei tempi, poichè oggidì si ha molto meno conto della moderazione, la quale forse sdegnando di starsene in terra, si sarà rifuggiata nell' Olimpo! Quindi fatto più ardito il Salfi mise a luce altri lavori, come le *Riflessioni sulla Corte Romana*, (1) i *Voti d' un cittadino indirizzati al suo Re*, (2) ed altre operette di simil genere.

In mezzo a questi studi storici e politici non dimenticò mai le muse, e specialmente la tragica. Egli avea concepito un' ardente passione per le opere teatrali, e coraggioso si mise all'aringo, pubblicando dei melodrammi, che furon messi in musica dàl Paesiello e dallo Andreozzi, e molto applauditi sulle scene, come il *Saulle* (3), *Ero e Leandro*, *Idomeneo* (4), *Calliroe e Coreso*, *Medea*, *Ester*, ecc. In essi seguì la scuola dello Zeno e del Metastasio; ed anche più ardito diè alla luce la tragedia il *Corradino* (5), e quindi lo *Spettro di Tecmessa*, che grandissimo successo riportò sul teatro, come narra il suo biografo Renzi. Oltre di questo ei prepara-

(1) Stampate verso il 1789, in Napoli.

(2) Pubblicati nell'Effemeride di Firenze.

(3) Saulle, dramma per musica, da rappresentarsi nel R. Teatro del Fondo, Napoli 1794.

(4) Idomeneo, scena lirica da rappresentarsi nel Teatro dei Fiorentini. Musica del M.° Petrilli, Napoli 1792.

(5) Londra 1790.

va la *Brezia* o l' *Alessandro d'Epiro* , che sfuggendo la minaccia di un oracolo ne incontra inevitabilmente il destino fra i popoli bruzî; la *Giovanna*, regina di Napoli strangolata da Carlo di Durazzo , suo nipote ; ma in queste non seguì la scuola dell'Alfieri, del quale poi fu uno dei più caldi seguaci ed ammiratori. Siffatti lavori lo collocarono tra i migliori poeti d'allora. E tal favorevole giudizio ci piace esser dato da un illustre letterato vivente , il quale, parlando dei poeti drammatici di quei tempi, dice: « Il est vrai que dans cette « foule de rimailleurs que nous ne pouvons pas passer « en revue , il ne faut pas confondre F. Salfi poete , « dont le procédé ductile se prêtait a tout. (1)

Questi lavori , che pur non sono che i primi saggi del suo ingegno , gli procurarono molta rinomanza e rispetto presso la classe più eletta della città (2), e bastarono a fissare l'attenzione del governo, che gli conferì la pingue commenda dell'Abazia di S. Nicola in Maida nella Calabria Ultra II (3) , ove recossi verso il 1793 per ordinare i suoi interessi; e quindi, di sfuggita passando, rivide per l'ultima volta il paese natìo, chè ben presto ritornossene in Napoli, ma non più col cuo-

(1) Pensées et souvenirs sur la Littérature contemporaine du Royaume de Naples par Pierre C. Ulloa. Geneve 1860.

(2) Il Salfi strinse amicizia col Marchese G. Palmieri, economista , col celebre G. Filangieri, Mario Pagano, Luigi Serio, la Pimentel, Cirillo ecc.

3) Decreto del 24 gennaio 1792.

re pieno di liete speranze e con la fiducia di potervi rimaner tranquillo, giacchè presentiva pur troppo le politiche sciagure di quei memorabili tempi.

II.

I rivolgimenti politici della Francia, proclamando quei grandiosi principî, che trasformaron poscia le società, resa avean paurosa l'Europa tutta, e massimamente il regno napoletano teneano sospettoso e diffidente; perchè trovavasi in via relativamente più progressiva degli altri stati, e quindi in maggior timore che più facilmente attecchir vi potessero le novelle idee. Cambiata perciò del tutto la politica del governo incominciaron le persecuzioni contro coloro che credeansi annuenti a' principî liberali. E siffatta persecuzione divenne terribile allor che la rivoluzione in Francia, sitibonda di sangue ed ebbra di vittorie, si diè a commettere i più spaventevoli eccessi. Il Salfi non potendo sfuggire più a lungo l'odio degli agenti del napoletano governo, il quale si volea salvare col terrore, e difficile tornandogli, come per più di tre mesi gli era riuscito, il viver nascosto, pensava il modo di emigrare.

In mezzo a tanta prevenzione e nella forzata solitudine si esercitava a tradurre le tragedie di Sofocle, e qualche brano di quelle di Shaspkeare. Siffatto studio

contribuiva non poco a rafforzare il suo coraggio, e nel contempo a riflettere , quanto giovi sempre il moderar se stesso (1).

Invano tentò più volte di lasciare il pauroso ricovero , ma finalmente vi riuscì ; e quì incomincia la fortunosa sua vita, e l'averla scampata da tanti perigli fu sempre opera della sua prudenza che non lo abbandonò giammai. Fra molti pericoli adunque da Napoli si imbarcò per Genova, ove arrivato trovò altri patriotti , che lo avean preceduto. Abboccatosi con essi venne scelto a recarsi in Francia per scrutare l'intendimento di quel governo su le cose italiane ; ma appena ivi giunto ebbe certezza che Bonaparte a capo dell' esercito francese calava in Italia. Ritornò indi a Genova con la lieta novella, e coi patriotti attese a far voti pel trionfo del giovine generale. L'armata francese scacciato il tedesco dalla Lombardia innalza il vessillo nazionale d' Italia a Milano, e quivi accorrono col Salfi tutti i più eletti ingegni italiani ardenti di libertà. Seguirono le vicende della guerra, ed in Pavia il Salfi ebbe a correre grave pericolo dalla reazione scoppiatavi , fomentata dall' Austria , e che fu tanto crudelmente re-

(1) Nel ms. del saggio di traduzione di Sofocle trovasi sottolineato il seguente passo :

« Il dono
« Miglior dei numi che si renda all' uomo
« È la prudenza e il moderar se stesso ».

pressa; di maniera che egli, se reputò impossibile aversi potuto evitare tanto eccidio e rapina, incominciò a comprendere che anche sotto il nome di libero governo si sogliono commettere eccessi imperdonabili.

La rinomanza che aveasi acquistato il Salfi lo fece richiamare a Milano per prender parte al governo dell' improvvisata repubblica. Egli rifiutò da prima, mal soffrendo l'accanita guerra della democrazia con l' aristocrazia, che disputavansi il potere, e sdegnando quella libertà che il Parini stigmatizzò di *fescennina*, servir voleva la santa causa della vera libertà. Ma il distinguerla difficile pur riuscivagli; ed egli ardente di immaginazione, ed ancor vergine il cuore credeva facili le pompose promesse, che in tutti i rivolgimenti politici si fanno a nome di libertà.

Non rimase quindi neghittoso mentre pendeano i destini della nostra bella Italia, e si mise alla redazione di un giornale intitolato il *Termometro politico* propugnando i democratici principi. Scrisse molte poesie di occasione, pubblicò il poemetto *Basville* (1), quasi di risposta al Monti con idee diametralmente opposte, e diede alle scene il melodramma la *Congiura di Pisone*, che messo in musica dal Talchi, fu applauditissimo, e gli procurò la stima delle francesi autorità. — Come pubblicista ebbe opportunità di conoscere molti se-

(1) Bassville — Poemetto del Cittadino Salfi Milano nella Stamperia dei Patriotti Francesi contrada degli Armorari.

greti e fatti , che sconfortarono non poco le sue liete speranze patriottiche, e, profondamente scoraggito dal tradimento di Bonaparte alla veneta repubblica, si allontanò da Milano, e recossi in Brescia, ove venne elevato alla carica di Segretario generale della Delegazione di Legislazione. Molti interessanti servigi egli rese a questo paese : mandato a conciliare le gare e le inimicizie delle città della Valtellina ne ottenne splendido risultato.

Quivi il Salfi conobbe e legò stretta amicizia col Murat allor generale, ed ebbe ventura, accompagnandolo, di salvarlo dal pericolo di esser vittima, passando per Tirano, di una reazione promossa dall'Austria, che vedea di male occhio la riunione delle città libere della Valtellina alla Cisalpina repubblica , alla qual cosa egli pure molto contribuì. La città di Brescia non mancò di dargli splendida pruova di riconoscenza per gli ottenuti servigi, accordandogli la cittadinanza (1), onore tenuto allora in gran conto , perchè , nè se ne abusava, nè se ne faceva vil mercato ! Ma il Salfi stanco delle politiche gare, e chiamato dalla sua naturale inclinazione alle lettere , ritornò in Milano accettando la carica di Segretario generale della pubblica istruzione, sperando dedicarsi esclusivamente ai suoi prediletti studi. In fatti tradusse il *Carlo IX* ed il *Fenelon*

(1) a 30 messidoro an. V della R. F.

di Chenier, compose la tragedia *Virginia Bresciana*, (1) che dedicò al popolo libero di Brescia, abbozzò il presente trattato della *Declamazione*, e si adoperò perchè venisse istituita un'apposita scuola di tale arte. Ed alla sua influenza si deve lo stabilimento del teatro patriottico in Milano; all'aprimento del quale, se il nuovo ordine di cose non l'avesse vietato, egli pensava offrire un'altra tragedia, quella cioè intitolata i *Trenta Tiranni*, che per l'argomento « molti ricordi, ei dice- « va, avrebbe dati opportuni a tempi ».

III.

Ma le cose della politica generale distolsero il Salfi di bel nuovo dallo studio; imperocchè rotta la guerra dal regno di Napoli alla Francia egli non poteva guardar con occhio indifferente le sciagure che sarebbonsi arrecate al suo natio paese, verso cui portava tanto amore; perchè pensava, che da straniere armi giammai ottener si può la libertà. Non seguì con gli altri patriotti il comandante francese che ebbe la ventura di entrare nella bella Partenope, ma tosto vi si recò chiamato dagli amici, col proposito di istruire i suoi concittadini sulla missione dell'armata francese, che in sostanza entrava da conquistatrice, e cercare, se

(1) Virginia Bresciana, tragedia di Franco Salfi, intitolata al popolo bresciano. Brescia VI. R, F.

mai fosse stato possibile, di ottenere l' indipendenza e salvar l' onor nazionale. Egli ebbe parte nel governo improvvisato dal generale Championnet, il quale forse non era alieno di secondare i principii di nazional libertà; ma a questo succeduto il Macdonald con istruzioni affatto differenti, e stabilito un governo quasi tutto militare, il Salfi si dimise dal posto di Segretario generale del potere esecutivo, esempio da non molti dei suoi compagni seguito.

Alla caduta di quella breve ed efimera repubblica fu veramente pel Salfi un miracolo scampar dalla morte; ch' ebbero tanti celebri uomini e financo illustri donne, in quella sanguinosa reazione. Dopo esser stato in fondo di una nave inglese per più di tre mesi col cuore pieno di palpiti, di timori, di orrore a vedere gli eccidi che si commettevano, finalmente fece vela per Marsiglia. D' ogni cosa sprovvisto colà ebbe soccorso dagli emigrati italiani e dai patriotti marsigliesi. Ed ecco il Bonaparte di ritorno dall'Egitto concepisce l'ardita impresa di sormontare il s. Bernardo; ed il generale Murat che facea parte della spedizione chiamò a sè l' amico Salfi. Ben presto le vittoriose schiere francesi entrano in Milano. Quivi il Salfi pensò di fermarsi e di potervi dimorare tranquillamente lontano dal fragore delle battaglie per attendere ai suoi prediletti studi. Volle il Murat raccomandarlo al governo (1), per-

(1) *Armée de reserve.* — Liberté — Egalité. Au quartier

chè mettesse a profitto dell'italiana gioventù il sapere e la dottrina del letterato calabrese. Venne quindi nominato professore di logica e metafisica nel settembre 1800 nel Ginnasio di Brera, e rifiutò ogni occupazione politica, accettando solamente di essere ispettore dei teatri.

Ben avea il Salfi intraveduto le mire cui tendeva il genio del Bonaparte , e fin da quando era in Marsiglia avea abbozzato il *Pausania* tragedia che pubblicò in Milano appena giuntovi (1). L'argomento di quell'eroe, che in mezzo alla sua gloria asservir volea la Grecia tutta era molto allusivo ai tempi che tosto sopravvennero !

Il Salfi fu uno dei pochissimi scrittori che non avvilì la sua penna e che non s' inchinò al sole che abbagliò l' Europa intera. Ciò non per tanto potè continuare

general de Milan le 5 Messid: anno VIII de la Republique.

Joachim Murat, Lieutenant-général au Ministre Petiet

« Je m' empresse, citoyen Ministre, de vous recommander « le citoyen *Salfi*, réfugié Napolitain. Ses talens connus dans « la république littéraire, sa probité et son civisme lui méri- « tent des égards particuliers. Vous rendrez justice à ce bra- « ve garçon, et vous m'obligarez infinément en lui accordant « votre appui dans les circostances ou il puisse en avoir « besoin.

« Salut et fraternité.

« J. Murat ».

(1) Pausania, Tragedia di F. Salfi. Milano 15 Fruttidoro VIII.

con altre onorevoli promozioni nelle cattedre universitarie; chè senza dubbio uno dei pregi della politica dei Napoleonidi, a differenza di altri principi ed anche di liberi governi, fu quello di rimeritare gli uomini dotti, sovente anche contrari alle loro mire.

Infatti nel 1803 venne elevato alla cattedra di Filosofia della storia (1), e nel 14 Marzo 1807 a quella di

(1) Molto lusinghiere furono le lettere che accompagnarono i decreti di nomina. Ci piace riportarne qui la seguente:

Repubblica Italiana — Milano li 10 Novembre 1803 Anno II.
Il ministro degli affari interni — Al Cittadino Salfi.

Ho la soddisfazione di parteciparvi che il Governo avendo stabilito di erigere in questa Centrale della Repubblica, e precisamente in Brera, una cattedra Nazionale d'Istoria, ha voluto affidarne l'esercizio ai distinti vostri talenti.

Oltre i vantaggi sommi che si raccolgono dal conoscere i costumi e le vicende delle varie nazioni, un altro importante oggetto ha consigliata l'istituzione di una tal Cattedra.

Il Governo ha ravvisato in essa un mezzo efficacissimo per contribuire a formare uno spirito pubblico nazionale: giacchè in una nazione ricchissima di illustri memorie per amor di patria, per valor militare e per tutte le passioni generose, presentando ai giovani avidi di gloria le virtù de' loro maggiori è facile infiammarli ad imitarne l'esempio.

Tanto si ripromette il Governo dal vostro zelo di cui avete dato luminose pruove nel sostenere in Brera con molta lode, e con superiore soddisfazione la Cattedra di Analisi delle Idee.

Ho il piacere di salutarvi con piena stima.

Il Consigliere incaricato del Portafoglio

Segretario — Massa. Felici.

Storia e Diplomazia nelle scuole speciali di Milano, ed in ultimo nel 1809 alla cattedra di Diritto pubblico e commerciale nei rapporti dello Stato con gli stati esteri, che fu la prima che si stabilì in Italia.

Molto lavoro costò al Salfi l'adempiere lodevolmente a questo importante insegnamento, del quale ha lasciato un completo Corso in 46 lezioni con due discorsi preliminari. Del merito di siffatta opera ci piace riferire il giudizio che ne dà il competente pubblicista prof. F. Lattari, che ha avuto occasione di esaminarla. (1) Egli dice: « Il Salfi anticipava varie di quelle generose dottrine che formano il vanto della moderna scuola di diritto delle genti ». E soggiunge: « col metodo più logico e col disegno più semplice ha derivato la scienza del diritto internazionale dalla antropologia e dalla sociologia, l'ha fondata sulla filosofia morale e sul diritto razionale, e l'ha collegata con l'economia politica e col diritto costituzionale istituito dalla rivoluzione del 1789, riannodandola alle tradizioni della scuola giuridica italiana e componendo armonicamente in un sol principio il diritto internazionale pubblico ed il privato, il marittimo ed il commerciale »; e chiude infine: « Il corso del Salfi ha preceduto cronologicamente ed ideologicamente tutte le opere posteriori al 1815; si è perciò uno splendido anello al quale pos-

(1) Francesco Salfi ed il diritto internazionale per Francesco Lattari. Napoli 1873.

sono annodarsi tutti i lavori della moderna scuola di diritto internazionale ».

Non ostante le cure e le veglie per bene adempiere l'insegnamento, e di ciò fan pruova i molti manoscritti ed appunti tratti dalle opere del Genovesi, del Filangéri ecc. , il Salfi non mancò in tutto questo periodo di tempo di pubblicar pel teatro la *Clitennestra* (1), che venne posta in musica dallo Zingarelli ; *L'elogio di Antonio Serra cosentino* (2), mercè il quale rivendicò all'Italia il primato delle nuove scienze economiche. Tradusse la tragedia *I Templari di Raynouard* (3), facendola precedere da un bel discorso. Compose un poemetto in 8.ª rima intitolato *Iramo* (4), ed altri scritti minori (5).

(1) Clitennestra, Melodramma in tre atti del cittadino F. Salfi da rappresentarsi nel Teatro della Scala il carnevale del 1801. Anno IX Repubblicano.

(2) Milano 1802. Presso Nobile e Tosi.

(3) Italia 1805. Nobile Agnello.

(4) Brescia 1810. Nicolò Bettoni.

(5) Certamente in questo lungo periodo di tempo in Milano avrebbe potuto pubblicare opere di maggior rilievo, ma se ne astenne; il motivo si rileva da quel che scrisse allo zio Canonico Raffaele Valentini 5 luglio 1814: « Dacchè non si è potuto scrivere come si pensa non ho nulla pubblicato per non ismentire la mia maniera di pensare. Si trova appena stampato quelche mio opuscoletto, memoria ec. ec. Non ho per questo perduto la speranza di dare a luce qualche mio lavoro: ma ho riserbato questo tentativo a tempo e luogo migliore. »

IV.

Al cader del colosso, che dominato avea l' Europa, cadder pure i regni da lui creati, e non ancor venuta Milano sotto la tedesca dominazione, il governo provvisorio, proclamando l'indipendenza, escludeva i forestieri. Non valsero al Salfi la lunga dimora in Milano, i servizi resi alla pubblica istruzione, l'ottenuta cittadinanza di Brescia per farlo rimanere, come ei desiderava, chè assieme al Gioia, al Custodi, al Foscolo, al Rasori, al Romagnosi dovette andar via, e solo quest' ultimo poscia dal nuovo governo austriaco ottenne di rientrarvi (1).

Il General Guglielmo Pepe, quando passò per Milano nel suo ritorno da Spagna, fece premura al Salfi di ritornare alla sua patria (2), il quale dopo, a nome del

(1) V. Cantù. Vita di Romagnosi.

(2) V. Memorie del General Guglielmo Pepe. Lugano 1847 V. 1.° Pag. 382. E lo stesso Pepe si incaricò di ottenergli come dalla lettera autografa.

Napoli il 16 Luglio 1813

Pepe all' amico Salfi.

Il secondo giorno del mio arrivo in questa capitale ho parlato di voi al Sovrano che si è dimostrato desideroso di vedervi rientrato nel regno.

Nella scorsa settimana parlai anche di voi al Ministro Zurlo. Questi rende a voi tutta la giustizia che vi si deve ecc. Siamo rimasti con S. E. il Ministro che mi avrebbe data una

governo e dello stesso Murat, memore dell'antica amicizia, venne invitato a Napoli, e fu per lui istituita nella nostra università una cattedra di storia e cronologia con pingue onorario; e con decreto del dì 17 settembre 1814 ebbe la nomina di professore, e gli furono accordati due premii della medesima università; ed il re per dimostrargli sempre più la sua particolar benevolenza appena lo rivide volle insignirlo della croce dell'Ordine delle due Sicilie.

Ma la studiosa gioventù napoletana che non avea sentito se non l'eco lontana della voce del concittadino maestro non potè goderla da vicino, che nel giorno della inaugurazione della cattedra il 15 Febbraio 1815, e poche altre volte. Nuove vicende politiche, e queste furono le ultime, tolsero al Salfi la speranza di riposare nella patria sua.

Il napoletano governo, se potè momentaneamente tenersi in dubbia luce, al risorgere della meteora napoleonica si vide a quella novellamente attratto. E

positiva risposta su di un tale affare. Vi farò conoscere, mio caro amico, la sua determinazione, che vi sarà certamente favorevole.

L'amicizia che mi avete accordata non permette che io vi lasci ignorare che appena qui giunto fui nominato Generale di Brigata.

Mi auguro il piacere di presto rivedervi, anche pronto ad ogni vostro comaudo, vi prego credermi vostro amico vero.

Pepe.

rotta intempestivamente la guerra all' Austria, il re Murat chiamò il Salfi ad Ancona (1), perchè sapendo la influenza sua sull'animo dei patriotti milanesi sperava al solo nome dell'indipendenza italiana averne aiuto. Ei s' ingannò: i popoli inchinavano alla pace stanchi di promesse, che, fatte nei momenti del bisogno, soglion riuscire quasi sempre fallaci; oltrechè quel sovrano tutto militare acconciar non sapeasi ad accordar franchigie civili di libertà, delle quali il popolo italiano è stato sempre amante, forse più che della national grandezza; ed a stenti il Salfi, che compilò il proclama di Rimini, potè fare allusioni vaghe di Costituzione. Avversa la sorte delle armi, cadde il francese governo per non più risorgere, lasciando, benchè straniero, non peritura memoria di sua benigna amministrazione. L' esperienza delle faccende pubbliche, unita a profonda sagacia, fecero subito al Salfi prevedere che se potente a scuotere il giogo non sarebbe stata l'Italia per lunga serie di anni, le idee d' indipendenza e le promesse di liberali riforme non l'avreb-

(1) Il Ministro della Guerra e Marina.

Napoli 26 Marzo 1815.

Ordina a tutti i Comandanti Militari ed a quelli della Gendarmeria lungo la strada da Napoli ad Ancona di prestare al Cavalier Salfi le scorte necessarie alla sicurezza del suo viaggio, e tutto il favore di cui può aver bisogno per effettuirlo prontamente, essendo stato chiamato da Sua Maestà.

MACDONALD.

bero resa per lungo tempo tranquilla: ritornò quindi alla sua diletta Napoli per darle l'ultimo addio e per raccorre quanto appena bastogli per sostentar la vita nei primi mesi nel suo volontario esilio nell'ospitale terra della Francia.

Ed in vero assai poco aveva il Salfi, il quale con tante cariche esercitate e lavoro indefesso non pensò mai di far fortuna, sendo stato uno di quei non pochi, a dir vero, in quella memoranda epoca, che amaron la libertà come fine, mentre poscia il progresso li ha resi pochissimi, imperochè spesso il sacro vessillo di libertà, come mezzo ad arricchire, da molti viene innalzato.

Se povero di mezzi, era però ricco di amicizie, e stimato non solo dai suoi compagni di esilio, ma dagli stranieri e massimamente da' francesi, cortesi sempre quando si tratta di proteggere la sventura. Ginguené, un tempo ministro francese in Piemonte, amante sincero della italiana letteratura, fu quegli che a preferenza cercò di aiutarlo e farlo conoscere alla francese società.

L'amicizia poscia del Condorcet, del Constant, del Lafayette, del Cabanis, del Tracy, del Jullien, e le antiche relazioni col Botta, coll'Angeloni, col Poggi, col Poerio, col Barone Friddani, col Sismondi ed altri ed altri che trovavansi pure in Parigi, gli valsero a poter trattare cogli editori di quell'emporio di Europa, che non lascia nella miseria chi delle amene lettere fa pro-

fessione. Fornì quindi di molti articoli la *Biographie Universelle*, che pubblicava il Michaud (1). Fece delle note alle opere del *Galiani* (2), e mise a luce il dotto discorso sugli storici Greci (3).

Venne invitato quindi a collaborare nel rinomato giornale *La Revue Encyclopédique* (4) per la parte che riguardava l'Italia. I tanti articoli storici, critici e biografici in esso pubblicati congiungono al merito patriottico di aver mantenuto presso gli stranieri riverito il nome dell'Italia nostra, quello pure di esser degli scritti che non ripetono il merito dalle circostanze, e che appena letti sono poi obliati. Essi, riuniti ed in ordine convenevolmente disposti, formerebbero un trattato completo di critica filosofica ed estetica, e se fos-

(1) Paris 1816. Biographie ancienne et moderne.

(2) Corrispondence inédite de l'Abbé Ferdinand Galiani. Precedé d'une notice sur la vie et les onvrages de l'auteur par M. Salfi. Paris. Treuttel. 1818.

(3) Su la Storia de' Greci discorso di F. Salfi — Nella stamperia di Chauson. 1817. Parigi.

(4) Revue encyclopedique.—Paris 1819-1831.

Tra gli articoli più interessanti che si trovano in detta collezione vi sono quelli sul Genio degli italiani e lo stato attuale della loro letteratura; sul comento del Biagioli alla divina Commedia; su' Principi di Legislazione di Filippo Federà; su le Tragedie e i Promessi sposi del Manzoni; su la Storia antica e moderna del Bossi; su L'Italie par Lady Morgan; su la Storia di Milano del Rosmini; su la Storia della musica e pittura del conte Orloff; su l'Esprit de l'Eglise del Du Potter; su le opere dello Stewart; su la Storia del Botta ec.

ser meglio conosciuti basterebbero forse a far giudicare che non tutto allo straniero è dovuto il primato della moderna scuola di critica.

Instancabile nel lavoro il Salfi, quando le opere dello illustre *Filangieri* (1) vennero tradotte in idioma francese ed arricchite del comento di B. Constant, vi premise un elogio dell'autore, nel quale con non comune maestria espone un rapido quadro della storia delle scienze politiche in Italia. Ed alle Favole del Kriloff (2), l'Esopo della Russia, che furono tradotte in francese dal Conte Orloff, e da molti uomini di lettere in italiano, il Salfi regalò un elegante e dotto discorso sul volgarizzamento delle stesse, e ne tradusse parecchie.

V.

Predominante oltre ogni dire fu nel Salfi l'amore verso la patria sua, e in tutte le occasioni non mancò di mostrarlo. Crediamo nostro debito far rilevare che, oltre all'aver contribuito alla gloria del suo paese

(1) Filangieri. Oeuvres traduites de l'italien accompagnée d'une commentaire par B. Constant, et de l'Eloge par F. Salfi. Paris 1822.

(2) Fables russes tirées du recueil de M. Kriloff, et imitées en vers français et italiens par divers auteurs; précedées d'une introduction française par M. Lémontey, et d'une préface italienne de M. Salfi; publiées par le comte Orloff. Paris 1825.

come scienziato e come uomo di lettere, egli si può annoverare fra i più assennati scrittori politici; perchè sapea conciliar le teorie coi fatti nelle gravi quistioni di stato. Se nella gioventù, quando le generose imprese non vedon pericoli, le astratte idee fan velo al giudizio e tutto sembra facile ed attuabile, non potè certamente non seguir la corrente, massime in quei grandi rivolgimenti della fine dello scorso secolo; la esperienza poi e gli studi lo ammaestrarono alla prudenza, la quale mantiene quella giusta moderazione, valevole solo ad allontanare le maggiori sciagure che sogliono accadere agli stati.

Quando nel 1820 vide destarsi l' Italia a chieder liberali riforme, e già nel Napoletano vittoriosa, ei non mancò di far sentire la sua voce per invogliare i principi ed i popoli della penisola a prevenire ogni ulteriore rivoluzione col far risorgere il principio di nazionalità. Pubblicò adunque un opuscolo dimostrante la necessità di accordarsi il potere con la libertà (1). In esso bellamente espone la necessità di secondare l' opinione dominante del secolo per l' indipendenza nazionale e le libertà politiche. Esamina le condizioni de' diversi stati d' Italia, e come tutti fossero atti alle desiderate riforme, e propone una costituzione federale della penisola.

(1) L' Italie au XIX siecle, ou de la nécessité d' accorder le pouvoir avec la liberté. Paris 1821.

Oramai l'Italia ha acquistato non solo la sua libertà, ma l'unità ancora, che le ha dato posto tra le grandi nazioni, di guisa che le idee federative, che potevano un tempo esser mezzo facile a render libera ed indipendente la patria ed a prevenir le rivoluzioni, hanno oggidì perduto del loro valore; ma non è men vero che coloro che le hanno propugnate debbano riguardarsi come benemeriti del nazional risorgimento.

Ed al Salfi, cui non può negarsi la gloria di avere in ogni tempo lavorato al bene della patria sua, deve attribuirsi il merito di essere stato a capo di quella scuola de'Balbo, de'Gioberti, de' Ranalli, de' Durando, ecc., che ha tanto contribuito al progresso della nazionalità italiana. Oltre a questo scritto ad avvalorare la nostra asserzione può addursi che dalla sua cattedra di diritto pubblico caldeggiava, in tempo in cui non era libera la parola, il concetto della lega italiana (1), ed anche pria di quell'epoca ebbe parte a quel progetto di costituzione federativa per gli stati d'Italia, che si può dir racchiudeva considerazioni profetiche, il quale fu presentato al primo Console dopo la battaglia di Marengo. (2)

(1) Lezione XXX.ª

(2) Memoir sur l'organisation federative et independante d'Italie, pubblicata nel Recueil de piéces officielles destinée à detromper les Français sur les évenémens qui se sont passées depuis quelques années. Tom. X. Paris 1814-1815.

Il nome del Salfi, non ostante tanti lavori, non avrebbe acquistato quella rinomanza che gode, massimamente presso i francesi, se ei non avesse continuato la storia letteraria d'Italia del Ginguéné. Questo dotto francese, uno dei membri più ragguardevoli dell' Istituto, amò l'Italia quasi al pari della sua cara Francia. Egli innamorato dei capolavori della nostra bella letteratura volle profondamente studiarli. Conobbe i grandi torti a noi fatti dagli stranieri di giudicarci senza conoscerci, e pensò disingannare i suoi concittadini manifestando il vero merito della nostra letteratura nel Corso di Lezioni, che diè all' Ateneo di Parigi dal 1802 al 1805. Attese poi alla compilazione della nostra storia letteraria, e nel 1811 pubblicò in tre volumi la prima parte del suo lavoro, che finisce col secolo XV. Quindi diè in luce altri tre volumi pel XVI, ma non bastarono a racchiudere questo secolo maraviglioso, che a buon dritto un letterato francese chiama *siècle justement sur-nommé l'âge d'or du Parnasse italien*. Egli preparato avea i materiali per altri tre volumi a compimento della seconda parte, ma la morte nell'11 Novembre 1816 lo tolse alla lodevole impresa.

Dai suoi amici e colleghi dell'Istituto venne affidato al Salfi di riordinare e completare quanto avea lasciato il Ginguéné, e di poi invogliato a continuar l' opera.

Molta fatica sostenne il Salfi per riempiere le lacune

lasciate dal francese scrittore, e dopo ciò si accorse che si era interamente omesso di trattare delle elegie, delle opere latine in prosa ed in verso tanto notabili in quel secolo, ed infine delle arti belle, come si era fatto nella prima parte dell' opera. Nel 1823 adunque ei pubblica il decimo volume tutto suo, che è il compimento del sec. XVI, e nella fine con un forbito elogio rende il dovuto onore al Ginguéné. « Italien, ei dice, c' est le tribut de ma reconnaissance que je paje à l' admirateur de la litterature italienne, à l' ami de ma nation ».

Da quest'epoca in poi si occupò principalmente della continuazione della lodata opera, e completò quattro volumi che racchiudono tutto il secolo XVII, che pur non ebbe la ventura di veder pubblicati durante la sua vita. Questo si è il lavoro che ha fatto palese la valentìa dell'autore, e gli ha dato posto fra i migliori storici e critici della nostra Italia.

Il vivere in terra straniera a spese del suo lavoro costringeva il Salfi a scrivere articoli pei giornali, prefazioni, opuscoli di occasione, che gli toglievano il tempo di attendere al suo principale scopo della continuazione dell' opera del Ginguéné. Ma la volontà di compierla fino al suo tempo si appalesa chiaramente dal suo compendio della storia letteraria d' Italia (1),

(1) Résumé de l' Histoire de la littérature italienne par F. Salfi. Paris 1826. Questo ristretto venne tradotto in italiano

che a richiesta dell'editore Janet compose in tutta fretta (1), e che contiene anche la storia del secolo XVIII e dei principii del XIX. Questo compendio, comunque opera di occasione, è pregevolissimo, e si può dire che nulla lascia a desiderare; e può tuttavia reputarsi il migliore di tutti quelli di simil genere che sono usciti posteriormente alla luce.

E qui non possiamo trasandare di osservare che il Salfi chiudeva il suo lavoro con un discorso sul romanticismo e classicismo, che si distingue fra tutti quelli che allora si pubblicarono. Con vera carità patria invitava a cessare l'accanita guerra delle due scuole,

dall'avvocato Benini di Prato per pubblicarsi dal Giacchetti, ma avendovi apportato molto guasto la censura da quasi travisarlo, venne pubblicato a Lugano dal Ruggia in due volumi. Altra versione ne fece il Sig. Gouveau, e pubblicolla in Torino il Pompa. Posteriormente è stata riprodotta sempre la traduzione del Benini in Milano dal Silvestri, ed in Napoli se ne sono fatte moltissime edizioni.

(1) A 22 Giugno 1829 il Salfi scriveva a suo fratello Pietro: « È qualche tempo vi mandai per mezzo del sig. D. Martino Cilento un esemplare di una mia opericciuola in due volumetti, che racchiude in compendio tutta la storia della letteratura italiana, che fui obbligato di comporre e di mettere in luce in brevissimo tempo. »

Ed in altra lettera del 15 luglio: « Sono obbligato a vivere del mio lavoro, ora somministrando qualche articolo ai giornali letterarii, ed ora pubblicando qualche opuscolo a richiesta di alcun libraio. E quel che più mi dà pena si è che non ho potuto occuparmi unicamente della mia grande opera della storia letteraria, alla quale lavoro da più anni.

che tenendo vivo lo spirito di municipale divisione era pur fatale all' Italia. Il Salfi, spassionato estimatore delle pecche e dei pregi dell' una e dell' altra scuola, cerca con potente ragione comporle fra di loro; e non passò molto tempo, i voti di lui furono pienamente esauditi; perchè si spensero le gare, e rimase quella vera letteratura nazionale, la quale, togliendo lo strano e l'esagerato delle due scuole, riconosce che la letteratura non potrà essere professata da chi prima non si avrà formato il gusto sui classici.

VI.

L' ultimo lavoro che il Salfi potè pubblicare si è il Saggio storico su la Commedia italiana (1), in occasione della edizione delle commedie del Nota fatta a Parigi. La precisione e la imparzialità di giudizî che dà del Teatro italiano dimostrano quanta conoscenza e quanto amore nutrito avea per lo stesso; e se non ne fece principale occupazione si fu per le vicende di sua vita, che l' obbligarono a divenire uno de' poligrafi più fecondi dell' età sua. Pria di giungere al termine delle sue lunghe fatiche volle pagare un ultimo tributo alle scene italiane, componendo due tragedie, la *Francesca*

(1) Saggio storico critico della Commedia italiana del Prof. F. Salfi, Parigi 1829.

da Rimini ed il *Corradino*. Seguendo la scuola Alferiana con energica poesia dà alla prima un carattere che non si trova in quella del Pellico e di altri che han trattato il medesimo argomento. Senza trascurare il soggetto, che ha fornito a Dante uno de' più vaghi episodi, egli sostiene felicemente l'azione, innestandovi Colonna nunzio di Roma che vedea di mal' occhio Paolo avversario politico del fratello Lanciotto.

Il Corradino, tragedia della sua gioventù, venne da lui perfezionata un anno prima della sua morte. Questo forse il miglior componimento tragico trattato con rara abilità racchiude delle scene stupende, come quella specialmente nella quale Elisabetta ascoltando la voce dell' onore più che quella della natura, esorta Corradino a preferir la morte ad una libertà, la cui condizione era l' abdicare a' proprî principî.

Il Salfi fu in continua corrispondenza epistolare coi dotti scrittori d' Italia, mercè la quale potè mantenere vivo e riverito il nome della patria sua nel colloborare alla *Revue Encyclopédique*. Pochi anni pria di lasciare la spoglia mortale, concepì la speranza di veder risorgere l' Italia pei movimenti politici del 1830 avvenuti in Francia. Lasciò per poco la vita ritirata e tutta dedita allo studio per far parte del Comitato degl' italiani a Parigi assieme a Buonarotti, Mirri, Borromeo, Mantovani ed altri. Egli però poca fede avea nella riuscita, perchè solea chiamar la rivolu-

zione di Parigi *nata morta*, e conosceva troppo gli intendimenti del re cittadino Luigi Filippo; pure nella sua tarda età, quantunque di desiderî molto più moderati, che non erano quelli degli altri componenti, eragli dolce sentir parlare di avvenire felice del suo paese, e si compiaceva della stima che verso lui avevano tutti gli emigrati vecchi e nuovi, i quali volentieri riunivansi in sua casa quando per malattia era impedito d' uscirne (1).

Nel dicembre del 1830 una grave malattia poco mancò che togliesse la vita al Salfi, e fu allora che scrisse a suo fratello Pietro una commovente lettera, che resterà monumento perenne di vero amore verso la famiglia, cui legava il suo nome e la sua piccola fortuna, consistente, più che in altro, in libri e suoi manoscritti Ma non passò molto tempo, e nuovamente ricaduto nella malattia, volle recarsi a Passy, credendo trovar qualche giovamento nel cambiamento d' aria e d' abitudini, e desiderando rivedere alcuni suoi cari amici, che dimoravano in quel villaggio; ma per poco potè goderne. A 2 Settembre 1832 ei con la pacatezza del filosofo e la serenità del giusto passò a vita migliore. L' Italia e la Francia, che amendue amò, compiansero la perdita dell' uomo dotto e virtuoso. (2). Nel

(1) La Cecilia. Memorie storico-politiche dal 1820, al 1876.

(2) Fu accompagnata la salma da tutti gli amici ed illustri uomini della Francia, ed il Lafayette, che non ebbe a

cimitero dell' Est in Parigi, accanto alla tomba del Ginguenè, l'amicizia dell'inglese Enrichetta Harvey pose una pietra sepolcrale con la seguente semplice iscrizione, dettata dalla riconoscenza e dalla stima :

A FRANÇOIS SALFI, Napolitain,
Nè 1759 — Mort à Paris, 1832,

Historien-Philosophe et patriote
Ses derniers vœux on été
Pour la liberté de sa patrie.

Dernier témoignage d' une longue amitié.

---

tempo l' invito, mandò la seguente lettera al Sig. Renzi che fu l' esecutore testamentario ed il biografo del Salfi.

A Monsieur Renzi, 14 rue de Madame.—A. Paris.

« C' est avec une vive affliction, Monsieur, que j' ai appris la déplorable perte de mon ami Salfi. Votre lettre me par-
« vient ce soir, a 9 heures, lors de ma rentrée chez moi, et
« cependant je n' en étais sorti pour la première fois qu' à
« une heure, et j' y étais rentré un istant à 5 heures 1[2. Je
« regrette beaucoup de ne m' être pas uni aux patriotes Ita-
« liens pour l'accomplissement d'un triste et dernier devoir,
« et je vous prie de vouloir bien leur expliquer la cause in-
« volontaire de mon absence. Je suis venu ici de Lagrange
« pour peu de jours, mais j' aurais emploïé celui-ci a rendre
« hommage, à la memoire de votre respéctable Concitoïén.
« Agréez l' expression de ma considèration distinguée.

4 Septembre LAFAJETTE

DELLA DECLAMAZIONE TEATRALE

INTRODUZIONE

Saggio storico della declamazione—Sua origine e sviluppo presso i greci e i romani — Suo rivolgimento in Italia—Suoi progressi in Francia, Inghilterra, Alemagna — Scrittori teoretici di quest' arte.

Comune ufficio delle arti belle è la imitazione della natura; ma in ciò fare ciascuna però si limita all' uso di quei mezzi acconci e proprî, che intendono ad uno scopo particolare. Per lo che un medesimo oggetto viene ora imitato da una col canto o col suono, da un altra co' colori ; da questa con gl' intagli e rilievi, da quella co' moti e con gli atteggiamenti. La facilità, l' occasione e l'attitudine, che l'uomo ha dovuto esperimentare nelle diverse e successive circostanze , per le quali è passato, per non usare anzi gli uni che gli altri, debbon determinare l' origine, l' anzianità, lo sviluppo ed il progresso d' un' arte rispetto alle altre. Or se di tutti i mezzi che le arti maneggiano, i più pronti , i più facili ed i più proprî e spontanei sono quelli che impiega la declamazione, la quale del linguaggio, della voce e del gesto propriamente si vale, noi dobbiam dire che la declamazione fosse stata

la prima a nascere ed ha spiegarsi fra le altre arti sorelle.

Il bisogno indusse da prima l' uomo ad imitare ; ed imitando ogni specie di suoni, egli apprese a parlare. (1) La stessa natura lo aveva a questo fine consacrato siffattamente, che anche, senza altra utilità, egli avrebbe ancora parlato per solo desiderio innato ed instancabile d' imitare. Sotto questo rapporto l' uomo è un naturale contraffacitore di quanto ascolta e di quanto vede ; egli non può ristarsi dal rifare quel che altri fa. Noi ne abbiamo una pruova continua nella storia naturale de' fanciulli, che quella esprime più o meno del selvaggio o de' primi uomini. E sotto questo punto di vista l' uomo più colto ed incivilito non è dal selvaggio e dal fanciullo punto diverso. Quindi è l' efficacia dell' esempio. Ed Aristotele, che più di tutti avea de' suoi tempi compreso la forza di questo principio e l' importanza della sua conseguenza, pose l' uomo al di sopra della scimmia, riguardandolo come l' animale imitativo per eccellenza.

Sentendo adunque a un tempo il bisogno, il vantaggio ed il diletto d' imitare, o di esprimere con la voce, con la figura e col gesto tutto quello che, col mezzo

(1) Siccome gl' ingegni anche più eletti, subiscono più o meno l' influenza delle idee predominanti del proprio secolo, così il nostro autore non andò immune di quella filosofia contemporanea che dalla Senna venne a diffondersi quasi in tutta Europa — Ed a ragione la filosofia Condillacchiana dovea impossessarsi di tutte le menti, perchè a prima vista parea esser figlia di quel metodo sperimentale indutivo , che era penetrato nelle scienze a produrvi la più grande delle rivoluzioni. *A. S.*

de' sensi, nella sua immaginativa primamente si dipingeva, egli si pose ad imitare ed esprimere con una forza particolare quegli obbietti e quei fenomeni, che una particolare impressione e sensazione facevano sopra di lui. Egli trovò nella natura fisica esempli e modelli per cantare, per danzare e per dipingere, e per l' ordinario si pose ad imitarli tutti ad un tempo. In questo senso può dirsi che la danza, la pantomima, il canto nacquero quasicchè tutte contemporanee, o andarono nella loro infanzia lungo tempo indivise, giovandosi l' una dell' altra a vicenda.

Ma in questa prima epoca esse non erano se non indistinte, confuse, identificate, e la sola prima che si distinse e spiegò fu l'arte speciale della declamazione, che, tutte comprendendole da principio, si venne, limitando in progresso di tempo,ad imitare particolarmente la natura morale, e quindi a contraffare quelle persone più segnalate, quelle azioni più importanti, quegli avvenimenti più celebri, che più meritassero di essere per comune istruzione o diletto rammemorati. Pare dunque che i fasti degli Dei e degli Eroi, e le virtù ed i vizî più insigni degli uomini, che si volevano volgarmente commendare o vituperare, esser doveano l' argomento ordinario di coteste prime imitazioni.

Tale è stato l'oggetto delle antiche feste civili e religiose de'popoli , delle quali pur si conservano alcuni tratti nelle moderne liturgie. Il sacerdote che rendeva gli oracoli del suo nume, contraffacendone il tuono ed il contegno, non era a buon conto se non un imitatore del suo nume, ch' egli rappresentava.

Gli antichi storici ci hanno pure tramandato la de-

scrizione e la origine di tali feste, le quali non erano che la solenne rappresentazione di simili avvenimenti religiosi o civili. La danza o pantomima, che eseguivano gli abitanti di Delo, detta *Gru*, e che i villani anco ripetevano a' tempi di Luciano, esprimeva la memoria del laberinto di Creta, di Arianna e di Teseo (1). Simile rappresentazione pur celebravano i Romani nel giorno detto da loro *nonae caprotinae,* con danze ed altri giuochi, imitanti la vittoria riportata sopra i Latini per opera di Filotide e delle altre schiave compagne (2). Gli stessi Romani pur festeggiavano il ratto delle Sabine, proclamando *Talasio*. I misteri eleusini, le orgie di ogni fatta e di ogni tempo, il culto liturgico di ogni religione sono in tutto rappresentazioni più o meno esatte di quegli avvenimenti solenni, che massimamente interessano quelle genti, che ne conservano la ricordanza. La storia antica e moderna è tutta ripiena di siffatti esempli.

È questo, secondo me, il primo embrione della teatrale declamazione. I primi teatri furono dunque i templi, e i sacerdoti i primi declamatori, ed anzi i maestri della prima declamazione. Dalle azioni sacre e liturgiche (ed erano tali tutte le antiche feste civili) si vennero spiegando i primi saggi della declamazione drammatica, la quale di semplice e monologica, ch'era da principio, divenne di più in più complicata e dialogistica, e migliorata a tal segno, che formò la delizia ed il pregio delle genti più incivilite e più colte. Di fatti, la tragedia di molto avanzata e perfezionata ram-

(1) V. Plutarco.
(2) V. Vita Rom. Plut.

mentava tuttavia le memorie delle feste di Bacco, dalle quali ripeteva la origine. I primi tragèdi o comèdi non erano se non meri declamatori, i quali si esponevano al pubblico siccome i *ciclici*, per contraffar qualche persona o memorabile o ancor vivente, il cui modello fosse degno d'interessare gli spettatori. Così da un semplice inno festivo cantato ad onor di Bacco s'immagina e si esegue progressivamente il monologo, il dialogo, il dramma; e così da Tespi si arriva ad Esopo ed a Roscio, e la declamazione teatrale dispiega alfine tutta la sua pompa e la sua maestà.

Gli effetti maravigliosi, che quest'arte produsse nei più bei tempi della Grecia e di Roma, e il gusto e l'interessamento, che i greci ed i romani costantemente mostrarono per gli spettacoli teatrali, debbono più che altronde farci arguire, quanta fosse quest'arte, e quanto lo studio per bene apprenderla ed esercitarla. Nella Grecia furono per l'ordinario gli stessi autori, che declamavano al pubblico i proprî drammi: li declamarono Eschilo ed Euripide, e gli avrebbe pur Sofocle declamati, se la natura non gli avesse niegato l'organo e la forza necessaria a ben riuscirvi. Ed i greci, e gli ateniesi principalmente, non eran gente da prendere a gabbo in materia di finezza di gusto per tutto ciò che alla bella imitazione si apparteneva. La verità e la bellezza originale, che i monumenti superstiti delle arti loro tuttavia ci conservano, più che altro ci debbon render certi di quanto pregio esser dovesse la teatrale imitazione presso un popolo, che in altri generi l'aveva a tal segno perfezionata. Le attitudini, le figure, i gruppi maravigliosi delle statue greche, sono per noi gli argomenti più luminosi della eccellenza, cui

doveva esser giunta la declamazione teatrale presso quella nazione. E perciò i mimi, gl' istrioni e i declamatori d' ogni maniera con ogni diligenza indefessamente la studiavano; nè sdegnavano di ragionarne i più gravi filosofi, come Socrate, Platone, Aristotele e Luciano ; e di apprenderla dagli stessi istrioni gli oratori più insigni, sì come l'apprese Demostene dal vecchio Triasio, che lo dispose e lo confortò a diventare il prodigio della greca eloquenza. Perciò non è da stupire se a tali principî corrispondessero per l'ordinario gli effetti della teatrale declamazione. La rappresentazione delle Eumenidi di Eschilo operò sì fattamente nell'animo di molte femmine da farle andar sconcie del germe di che eran gravi. Merope facea palpitare gli spettatori, allorchè si accingeva ad uccidere il figlio, fino ad obbligare alcuno ad avvertirnela in tempo. I Greci prigionieri in Siracusa talmente commossero, declamando i vincitori, che ne ottennero la libertà. E se gli Abderiti nel loro delirio febbrile declamavano l'*Andromeda* di Euripide, era in gran parte dovuta all'arte di Archelao che l'avea declamata prima con forza straordinaria.

La stessa arte e lo stesso gusto passarono a Roma , e i romani se non superarono i greci in questo genere, gli emularono certamente come in tanti altri. Cicerone, Luciano e Quintiliano ci hanno lasciato molte pruove dell' eccellenza, alla quale si era innalzata quest' arte presso i romani. Il solo Roscio, che meritò l' ammirazione di tutta Roma e l' amicizia di Cicerone, benchè fosse a tutti gli artisti superiore, basta a farci comprendere quanto fosse l' arte sua conosciuta ed apprezzata universalmente. Il solo gesto muto

emulava talvolta il linguaggio più eloquente e più vario. I pantomimi fecero dire ch' essi parlavano con le mani e con le dita e con lo stesso silenzio, sicchè potevano servire d' interpreti a' barbari, che non intendevano la loro lingua. E perciò non dee far maraviglia se lo stesso Nerone dava tutta l' opera sua ad imparare ed esercitare quest' arte, e, deposta la insegna cesarea, non isdegnava di comparir sulle scene sotto la divisa di attore; così i pantomimi più insigni giunsero ad avere emolumenti straordinari, e ad essere stimati nel pubblico assai più che i senatori, e talvolta divisero Roma in più parti, che sostenevano il merito d' Ila o di Pilade suo maestro, come altra volta seguivano il nome di Mario o di Silla.

Cadono con l' impero romano tutte le arti, e fra le loro ruine si perde ogni arte drammatica e pantomimica. La lingua latina si spegne del tutto, e con essa si perde ogni comunicazione fra il tempo ch' era preceduto e quello che sieguì. E perciò riesce ancora difficilissimo, anzi impossibile, il conoscere quali fossero certe maniere e pratiche di queste arti, che dagli antichi si esercitavano, siccome riguardo all' armonia della lingua, al tuono della declamazione, al canto o alle note di questa, all' uso delle maschere, alla divisione ed esecuzione sincrona della declamazione, ed al pantomimo dello stesso dramma. Non potendo tali cose scriversi e tramandarsi alla posterità che col mezzo della tradizione, e questa, trovandosi interrotta, e quindi ignorata, non potè più per mancanza di esempi e di modelli comunicarsi ed apprendersi. Ed i pochi tratti allusivi, che di qualche scrittore di quei tempi ci rimangono, non servono ad altro che al perditempo de-

gli eruditi, i quali senza pruove più chiare si affogano su tali ricerche in vane ipotesi e ridicole conjetture. Forse per tutto quel tempo d' ignoranza, di barbarie e di distruzione non rimase altro dell'antico che quache vestigio delle farse *atellane* e l' uso di qualche maschera, che la plebe pur sempre ritenne, che diede l' origine all' *arlecchino* e ad altrettali caratteri mimici, di cui ogni paese d' Italia vanta il suo proprio (1). Rinascono finalmente le lettere e le arti verso il secolo XI e XII, e l' arte drammatica e la declamazione particolarmente sono le più tarde a rialzarsi e rimettersi a livello delle altre. Si era intanto migliorato il genere delle farse, e queste diedero luogo ad un genere di maschere e d'improvviso, che i soli italiani conobbero e praticarono, a differenza di tutte le altre nazioni, che assai tardi cominciarono ad imitarli. E sino ai nostri tempi è invalso questo costume di gare all' improvviso sopra un soggetto qualunque appena disposto e sceneggiato; e molti commedianti si distinsero in questa pratica, la quale nell' atto che richiedeva talento e distrezza non ordinaria, non poteva pur mai toccare quella perfezione che presuppone la perfezione del dramma, e lo studio e l'apparecchio conveniente degli attori, che debbono rappresentarlo.

(1) L' *Arlecchino* era la maschera di Bergamo. Ogni altra città d' Italia avea la sua e molto espressiva Bologna il suo *Dottore*; Venezia il suo *Pantalone*; Ferrara il suo *Brighella*; Firenze il suo *Ciapo*; Napoli lo *Scaramuccia* ed il *Pulcinella;* Roma il suo *Gelsomino;* Milano il suo *Beltrame;* Sicilia il *Pascariello*; la Calabria il *Coviello* e il *Giangurgolo*. Forse queste due ultime si sono camuffate presentemente nell' odierno *Jugale*, che è il tipo della melensaggine contadinesca. *A.S.*

Siccome dunque da una parte giovò quest' uso a sviluppare e addestrare l' ingegno e l' arte del commediante italiano, così dall' altro canto nocque non poco all' introduzione e al gusto della vera drammatica e della buona declamazione. La buona commedia rinacque in Italia verso la fine del secolo XIV ; ma non trovo nè attori nè spettatori per apprezzarla. Il XV secolo non ci offre che sacre rappresentazioni della passione di Cristo, e delle vite de' martiri e degli anacoreti; e spesso si vedevano per le chiese, convertite in teatri ed uomini e demoni ed angeli e bestie, che dialogizzavano fra loro con quella edificazione, che tali spettacoli dovevano partorire. Or quale doveva essere la declamazione conforme a tali soggetti e caratteri, a' quali doveva principalmente servire? Appena nel secolo XVI alcuni accademici, o per mero divertimento, o per gusto speciale cominciarono a rappresentare or in una, or in altra città qualche dramma regolare, o dall' antico tradotto, o sull' antico modellato. Così fu veduto ancora qualcuno far le parti di autore e di attore insieme; e v' ha chi ha lasciato scritto di Angelo Beollo, altrimenti detto il *Ruzzante*, aver superato Plauto componendo le sue commedie, e Roscio rappresentandole (1). La tragedia era pur nata ne' principî di questo secolo con la *Sofonisba* del Trissino, comparsa verso il 1520. Un certo Sebastiano Clarignano da Montefalco commediante avea recitato l' *Orbecche* di Giraldi Cintio, avanti che fosse pubblicata con le stampe nel 1541 (2).

(1) V. Bernardini Scardanii, De Antiq. Urb. Patavii p. 255.

(2) V. La lettera dello stesso autore indirizzata ad Ercole d' Este Duca di Ferrara nella stessa edizione.

Ma questi tentativi e barlumi dell' arte non iscuotono il gusto per le improvvisate e per le maschere del tempo. Nel principio del secolo XVII dobbiamo qualche regolarità teatrale al commediante Flaminio Scala, detto *Flavio*, che, trovandosi a capo di una compagnia comica, fece stampare nel 1611 i suoi così detti *Scenarj*, con l' argomento di ciascuna scena da improvvisare, giovandosi alquanto delle buone commedie conosciute a' suoi tempi. Si erano pure su le scene introdotte le donne, le quali aveano preso il luogo di giovanetti, che prima ne sostenevano, o piuttosto ne usurpavano le parti, con uno scandalo maggiore di quello che si voleva evitare. E, malgrado l' ordinario improvviso, si vide pur recitare alcuna buona commedia o dramma più o men regolare, come il *Pastor fido*. Ma infelicemente s' introdusse in questo secolo il genere tragicomico degli spagnuoli, il quale se da una parte arrestò i progressi dell' arte drammatica, concorse però dall' altra a dare qualche vivacità e dignità alla declaclamazione. Di fatti si distinsero moltissimi commedianti italiani, e le corti straniere, specialmente quelle di Francia e di Vienna, cominciarono a provvederne i loro teatri; e furono celebri i nomi di Pietro Maria Cecchini, detto il *Triffellino*, protetto dall' imperator Mattia, e di Niccolò Barbieri, cognominato *Beltramo*, e Giov. Batt. Andreini, detto *Lelio*, beneficati da Luigi XIII.; i quali tutti, e qualche altro erano letterati e dottori, e principalmente per le parti di arlecchino celebrati.

Verso la fine del secolo XVII i buoni attori eran quasi per mancare del tutto, allorchè risorge la compagnia di Francesco e di Agata Calderoni, detti *Silvio* e

Flamminia, nella quale si distinse Pietro Cotta romano, detto *Celio*, uomo di rara probità, e perciò nemico di quel genere di licenza, che dominava i teatri di quei tempi. Per opera di questo saggio attore si vide su le scene, dopo il *Pastor fido* del Guarini e l'*Aminta* del Tasso, la buona tragedia italiana, e l' *Aristodemo* del Dottori fu la prima che fosse rappresentata. Si rappresentarono pure le migliori tragedie di Corneille, di Racine, tradotte in Bologna ed in Roma. Ma Cotta lasciò il teatro, ed il suo esempio non fu seguito fra gli altri attori se non da Luigi Riccoboni, il quale abbastanza istruito nell' arte sua, e confortato da' dotti del suo tempo, e particolarmente dal Conti e dal Maffei, fè gustare e applaudire la *Sofonisba* del Trissino, la *Semiramide* del Manfredi, l' *Edipo* di Sofocle, tradotto dal Giustiniani, l' *Ifigenia* del Rucellai, le tragedie di P. I. Martelli, e finalmente la *Merope* del Maffei. La sola semplicità di questa tragedia ci farebbe conjetturare quanta dovesse esser l' arte di quelli, che la declamavano per ottenere l' approvazione e l' interessamento di un pubblico, non ancora assuefatto a quel gusto, anzi degenerato e guasto da un gusto del tutto falso e ridicolo, che lo aveva fino allora predominato. Lo stesso Riccoboni ci assicura che in dieci anni di lavoro la buona tragedia parve stabilita ne' teatri di Venezia e di Lombardia. Ma ad onore insieme ed a danno d' Italia, tanta fama ch' ei si aveva acquistata con la sua arte, lo fè chiamare dal re di Francia a Parigi, dove co' migliori commedianti, che seco menò, fè gustare ed applaudire la bella declamazione italiana, che d'allora si venne ognor più degradando fra noi, a misura che si venne nella Francia avanzando.

Non cessò per questo il Riccoboni, assistito e secondato dalla sua coltissima moglie, Agata Calderini. Egli fece osservazioni, paragoni e trattati sull'arte del commediante; ma la sua opera giovò più agli stranieri che ai suoi nazionali, i quali o neglessero o disprezzarono ciò che gli altri ne appresero e ne emularono. E noi veggiamo da quella epoca in poi migliorarsi l' arte teatrale in tutti i paesi, e nell' Italia mostrarsi retrograda o stazionaria. Tutte le altre nazioni, che l'hanno conosciuta assai più tardi di noi, si sono come largamente compensate di questo ritardo, ed hanno fatto progressi straordinarî in questa linea. La Francia fu la prima, fra tutte, a distinguersi. Il genio di P. Corneille e di Moliere quello svilupparono di Baron, che col cominciare del secolo XVIII imprese a riformare, anzi creò la grande e bella declamazione teatrale. Fino a quel tempo, o non esisteva in Francia, od era, come altrove, incolta, triviale, plebea. D' allora può dirsi fondata in Francia una scuola, che, malgrado le sue vicende, a forza di tradizioni e di esempi, si conserva e si ammira costantemente. Essa vanta la Champmeslé, allieva di Racine, e qualche volta sua consigliera, la Couvreur e le Kain, che pur tanto concorsero a fare ammirare le tragedie di Voltaire, e così pure la Clairon, la Dumènils, e tutti quegli altri che si mostrano tuttavia capaci e solleciti di emularne l' ingegno e lo studio. Seguendo la storia dell' arte drammatica in Francia, noi possiam dire che gli attori hanno fatto a gara con gli autori per l'un l' altro distinguersi; e talvolta è rimasto in forse, se il merito del dramma sia più d' attribuirsi al declamatore o al poeta. E gli attori, ch' erano o sono altrove

limitati al divertimento e al disprezzo del pubblico, sono qui apprezzati e distinti come tutti gli altri artisti, che per la loro eccellenza hanno meritato la comune ammirazione. Io non parlo di quelli che a' nostri dì si distinguono; e, senza qui esaminare se abbiano raggiunta o alterata la perfezione di quelli che gli hanno preceduti, mi contento soltanto di dire che con la propria esperienza ho più volte provato gli effetti reali dell' arte loro, e quali che siano i difetti delle persone, o della scuola, o della nazione, o del tempo, tutti più o meno annunziano lo studio teoretico e pratico, che i migliori ne hanno fatto, e quello che dovrebbero e potrebbero fare tutti quegli altri, che volessero nobilmente emularli.

Ed hanno cercato e cercano tuttavia di emularli le genti più colte di Europa. Il teatro e l' arte di Shakespeare ha grandemente giovato a promuovere la teorica e la pratica in Inghilterra. Questa si gloria di molti abilissimi attori; ma ha tutti di gran lunga sorpassato il famoso David Garrik. Egli avea lavorato più drammi, alcuni col poeta Colman, ed altri da sè solo; ma il merito di attore fu di molto superiore a quello di autore. Troppo si è parlato degli effetti maravigliosi ch' egli produceva sull' animo de' suoi spettatori. Niuno più di lui ha fatto sentire la forza e il terrore delle tragedie di Shakespeare; e gli onori che l' Inghilterra gli rendette alla sua morte, mostran quanto quella nazione avesse in pregio e l' arte e gli artisti, che, come Garrik, seppero esercitarla. Cerca pur di emularla la Signora Cibber; e prima di questi si erano ancor segnalati vari altri attori ed attrici, come Elena Guyn, detta la *Nelli,* tanto cara a Carlo II., Ofields, Quins,

Davesport, Marshall, Bowtel, Betteron, Ley ecc.; di modo che possiam dire che la declamazione inglese, malgrado le vicende dei tempi e dell'arte, non ha avuto in certe epoche di che invidiar la francese.

Lo stesso gusto, benchè più tardi, si è pure introdotto nell' Alemagna. Le buone tragedie che vi sono state prodotte, e specialmente la energia ed il calore di quelle di Schiller, dovevano eccitare la passione e il talento degli attori a ben declamarle; e molti nomi celebri in questa linea si vantano ancora da quella nazione. Ma par ch' ella stimi principalmente il talento e la maniera di Ekhoff, la cui pratica ha meritato di confirmare in molte parti la teoria di Engel. Lessing ed altrì dotti ammiratori dell' arte teatrale hanno pur commendato altri attori ed attrici in quegl' incontri, ne' quali più spiccava il loro talento; ed è questa una pruova evidente della stima dell' arte, e della perfezione del gusto, col quale si apprezza e si pratica.

L' Alemagna, l' Inghilterra e la Francia sono oggi le tre nazioni, che si disputano in questo aringo il primato e la palma. Ciascuna però ha adottato de'principî e degli usi analoghi alla propria indole, ed ha per conseguenza la sua propria scuola, che gli stessi poeti hanno in certo modo fondata e determinata col genere dei loro drammi. E siccome questo è molto libero e qualche volta licenzioso nell' Inghilterra, la declamazione, che gli tien dietro, spazia anch' essa liberamente pei campi della natura, e spesso discende dal sublime e dal grande, al volgare ed al piano nella medesima situazione. La tragedia francese, se alcuna volta non tocca il sublime delle inglesi, non mai scende sì basso, e sempre si tiene sulla stessa linea alquanto uniforme

di decoro e di nobiltà. La tragedia in Alemagna ha piuttosto seguito il genio della inglese, e per l' ordinario si diletta ancor più del genere semplice e famigliare. Secondo questi tre modelli si dee distinguere il carattere proprio della loro declamazione. Non è questo il luogo di pronunciare chi di loro meriti in questa parte la preferenza. Io noto soltanto che ciascuna vanta la sua scuola particolare, e si studia di esaltarne e promuoverne la pratica, i principî e gli effetti, e che questa gara nazionale suppone ad un tempo ed accresce la perfezione dell' arte, ch' esse professano.

Ora qual parte prende l' Italia in questo nobile aringo ? Ancorchè fosse stata la prima a conoscere ed insegnare alle altre nazioni quest' arte liberale, come le alre tutte, ancorchè nel teatro e nella scuola degli italiani l'avesse appresa e provato Moliere, che fu il maestro di Baron, e quindi il fondatore della buona declamazione francese, ella è rimasta al disotto del livello delle altre. Non è per questo che su' teatri d' Italia non sieno comparsi a quando a quando degli attori capaci di provare quel che può la natura, priva dell'arte che la sviluppi e la governi. I nomi di Patella, di Zanerini, di Andolfati ed altri provano sempre quale è stata, e quale può essere la declamazione in Italia, se attori capaci di rinnovare il merito de' Cotta e de' Riccoboni, uniscono lo studio alla pratica, e la scuola al teatro (1). La natura in questo genere ha particolarmente favorito gl' italiani, a paragone delle altre nazioni, avendo loro

(1) Hanno in fatti ciò dimostrato il Talma, il Vestri ed il Modena col far risorgere a nuova vita la declamazione in Italia, ed oggidì si può senza tema asserire che con la Ristori, col Salvini e col Rossi l'Italia ha il primato su le altre nazioni. *A.S.*

dato voce armonica e melodiosa, e facilità e ricchezza di espressioni, e nobiltà ed eleganza di modi; il perchè tanta gloria si potrebbero impromettere dal loro impiego, quanta maggiore sarebbe la loro vergogna, se questi doni trascurassero della natura.

È già pur qualche tempo che tali idee si sono svegliate in più parti d'Italia. Le tragedie di Alfieri hanno comunicato apertamente all'animo degli attori e degli spettatori quella forza tragica, che sola può farci sentire e conoscere il pregio della declamazione e del teatro. Lo stesso Alfieri tentò, come gli antichi greci tragêdi, di declamare le sue tragedie, e di promuovere con la sua pratica il gusto della declamazione, dagli ordinari commedianti ignorata ed invilita. Ed ancorchè non ci avesse dato un egual modello in tutti i generi della espressione nel comporle e nel declamarle, pure raggiunto l'uno si possono pur gli altri più o meno raggiungere per l'identità de' principi, da cui tutti dipendono, e per quella forza di armonia, che tutti i rami esprime e comprende. Per tali impulsi non solo degli attori, ma ancora di quelli che si dilettano di quest'arte per solo gusto d'esercitarla, hanno sentita e conosciuta la sua innegabile imperfezione, ed hanno procurato, per quanto è possibile, di promuoverla e di migliorarla, secondo i principî ed il fine, che l'arte si dee proporre. E questi sforzi e tentativi, che si sono fatti e ripetuti negli ultimi tempi, hanno sempre più mostrato quello che potrebbe diventar l'arte in mano degli italiani, e quello che tutta volta le manca, per porsi al livello delle altre nazioni in questa linea.

Ma ciò o non potrà mai ottenersi, o con somma difficoltà e per caso, interrottamente e di rado, se

l' osservazione più sagace, e la accurata diligenza, e il criterio più sano non raccolgano gli esperimenti, i tentativi, gli effetti, e, comparandone l'uso e l'impressione, riducano l' arte a regole e principî più o meno determinati, e si formi in questo modo e si sviluppi quel gusto e quel tatto, che il bello dell' arte sicuramente distingua, e ne giudichi fondatamente. Allora l' arte, procedendo da' suoi veri principî, può, sempre più sviluppandoli ed applicandoli, progredire per quella linea che mena alla perfezione. E tutte le nazioni che si sono avvicinate più o meno a questo termine, non hanno trascurato nè potevano trascurare questo metodo. La declamazione fu per essa un' arte regolare come la scrittura, la pittura, la musica; e i più grandi filosofi, non che gli artisti più celebri, teoreticamente ne ragionarono, e ciascuna nazione vanta le sue opere e i suoi scrittori. Socrate, Platone ed Aristotele se amplamente non ne trattarono, ne parlarono sempre come di un' arte che meritava di essere insegnata ed appresa secondo i suoi principî e le sue regole. E perciò vi erano fra' greci e fra' latini scuole, esperimenti ed esercizî per apprendere e perfezionare quest' arte. Esistono ancora i titoli che si davano a' maestri che specialmente la professavano. Secondo Aristotele, Glaucone di Theos nella Jonia aveva scritto un trattato su la maniera di declamar la poesia, ma niuno, egli dice, aveva fino a' suoi tempi trattato propriamente della declamazione oratoria. Ed ecco perchè si vedevano gli oratori apprenderla dagli stessi istrioni, come Demostene l' apprese dal vecchio Triasio, ch' egli incessantemente consultava nell' esercizio dell'arte sua. Roscio presso i latini, dagli esperimenti

familiari che ne faceva con Cicerone si era indotto a trattarne particolarmente, comparando i vari modi di espressioni equivalenti della pantomima e della eloquenza. Ma niente abbiamo di questa opera, del cui disegno ci parla Macrobio, nè di quella di Glaucone, di cui ci parla Aristotele.

I soli fra gli antichi, i quali ne abbiano trattato, e di cui abbiamo le opere, sono Cicerone, Luciano e Quintiliano; ma Luciano alla sola danza o pantomima si limitò, e Cicerone e Quintiliano della sola pronunciazione oratoria intesero ragionare; di modo che per quanto al loro subbietto particolare importava, alla teatrale declamazione più o meno si riferirono, ma niuna opera di questa materia da'greci e da'latini ci è pervenuta.

I primi a scrivere fra'moderni, benchè tardi, furono gl' italiani. Un certo Ingegneri avea fatto un discorso *Della poesia rappresentativa e del modo di rappresentare le favole sceniche*, ma il discorso non corrispose al titolo. Il primo che abbia trattata veramente questa materia si è Luigi Riccoboni, che alla pratica cercò pure di unir la teorica, e scrisse e pubblicò con le stampe in italiano ed in francese diverse operette sull' argomento, e specialmente i sei capitoli su l'*Arte rappresentativa*, stampati in Londra sul 1728, e l' *Arte del teatro*.

Dopo lui, più che gli italiani, le altre nazioni seriamente se ne occuparono; la Francia, l'Inghilterra e l' Alemagna ebbero le loro opere particolari in questo genere. Ha la Francia il *Commediante* di Sainte Albine, e le note e le osservazioni assai più giuste di Dhannetaire, il *Corso di declamazione* di Larive, le osservazioni della Clairon, della Dumesnil, e il poema sulla declama-

zione di Dorat ec. ec. Ha l'Inghilterra fra le altre opere il *Garrik*, o gli attori inglesi, e la *Lecture on mimiens*. (1) Ha l'Alemagna l'*Abrégé de principes de l'eloquence du geste* di Loeve, (2) e sopratutto la *teoria del gesto* di Engel. In generale si può dire, che oramai non vi ha scrittore insigne di belle arti che della declamazione più o meno non ragioni. Di fatti, più volte ne ragionarono Diderot *De la poésie dramatique*, e Marmontel e Mercier *Du Théâtre*, e lo *Spettatore* in più luoghi, e Lessing nella sua *Dramaturgie* e *Bibliothèque théâtrale*, e Sulzer *Théorie generale des beaux arts*. Art.° *geste*. Negli ultimi tempi pur qualche cosa ne scrissero in Italia, fra gli altri, Signorelli e Planelli, ma l'uno non di proposito, e l' altro non con la debita estensione; di modochè potrebbe dirsi che dopo il Riccoboni, che da tutti gli stranieri fu commendato e seguito, niuno principalmente e debitamente ne ha scritto (3). La lettura e il confronto di tutti quelli

(1) London 1777.

(2) Hambourg 1755.

(3) Posteriormente molti scritti di simil genere si sono pubblicati; ma nessuno forse tratta ampiamente e filosoficamente l'argomento, come il nostro autore. Ci piace qui notare quei principali che si possono leggere, specialmente il primo, con qualche profitto, quantunque difettano di estese e teoretiche conoscenze.

Camilli Lorenzo. Istituzioni sulla rappresentativa. Aquila 1835. — Bideri Giovanni Emmanuele italo-greco. L' arte di declamare, operetta elementare. Napoli 1836.—Suzzara Gaetano ingegnere. Della Declamazione italiana estesa anche alla parte che riguarda l' oratore. Milano 1844. — Franceschi. Studii teorico-pratici sull' arte di recitare e di declamare nelle sue corrispondenze coll'oratoria con la Drammatica o con la musica. Milano 1857. — Colucci Taddeo.

scrittori, che ne hanno più o meno trattato finora, e le osservazioni e la pratica de' teatri, che ho potuto esaminare e raccogliere, mi hanno animato a scrivere ad uso degli italiani. A questi io indirizzo particolarmente le mie osservazioni, e della declamazione tragica propriamente intendo ragionare, e spero che i miei compatrioti accolgano di buon grado le mie intenzioni, e che altri, migliorandone l'esecuzione, possano influire più efficacemente alla perfezione di un'arte, che, rinata fra noi, è pur rimasta stazionaria, a fronte delle altre nazioni, che l'hanno imparata da noi, e più di noi migliorata.

CAPITOLO I.

Della espressione nel senso più generale— Della declamazione in ispecie, e propriamente della tragica.

Ogni essere della natura, essendo dotato di forza o di facoltà propria, opera a proporzione, e genera più o meno al di fuori di certi effetti corrispondenti. Da tali effetti sensibili noi raccogliamo ed argomentiamo ordinariamente quella forza e facoltà, che la natura interna ed invisibile, propria di qualunque essere, costituiscono. Quindi diciamo l'uno più o meno operativo dell' altro, quanto più o meno produce e spiega al di fuori di tali effetti. Or questi effetti presi come indizi della forza, o cagione interna, che li produce, costitui-

Principii teorico-pratici sull' arte di recitare e declamare, esposti con metodo facile e graduato. Napoli 1861.— Martuscelli. Saggio sulla scienza della espressione nelle sue relazioni all' arte rappresentativa. Napoli 1867. — Soldatini Giuseppe. Studii sulla Declamazione. Pisa 1874. *A. S.*

scono nel senso più ampio la *espressione* comune a tutti gli esseri della natura.

Questa attività propria di ciascheduno si manifesta progressivamente per tutte le specie organizzate, dal più semplice vegetabile sino all'animale più perfetto, che noi conosciamo, od all'uomo. Sia la forza superiore, della quale è l'uomo informato, sia la sua organizzazione più estesa e moltiplice, sia la combinazione dell'una e dell'altra, esso genera ed esprime al di fuori assai più che gli altri non fanno. E tali effetti, che noi osserviamo nelle sue esterne modificazioni, che sono pur segni visibili della occulta forza che l'anima, costituiscono la sua espressione particolare, che a differenza della *universale* o *naturale*, *morale* od *umana* propriamente può dirsi.

Questa espressione fu la prima lingua della natura comune a tutti gli esseri più o meno attivi e modificabili, ch'essa comprende. In questo senso parlano e si esprimono tutte le cose non pure animate che inanimate, in quanto i diversi accidenti che al loro stato esteriore successivamente si spiegano, ne annunziano ad un tempo lo stato interno, o l'interno pricipio che li produce. Il perchè non è tutto metaforico quel che i poeti fan dire alle piante ed ai bruti.

Questa lingua fu da principio nell'uomo, come in tutti gli esseri inferiori, necessaria e meccanica, siccome è necessaria e meccanica la relazione che lega gli effetti con le cagioni. L'uomo, secondo gli obbietti e le circostanze che operavano sopra di lui, vivendo e sentendo al di dentro ora in una, ora in altra maniera corrispondente, non potea fare a meno di manifestare al di fuori quella interna modificazione, che pur si

comunicava e si propagava sino a tutti gli organi esterni, che più o meno ne dipendevano. E questa esterna modificazione generale, simultanea e confusa, che in tutte le parti del corpo si dispiegava, fu da principio la prima lingua che parlassero gli uomini, secondochè erano dalla natura internamente e variamente agitati, e fu perciò detta *naturale* da Platone, ed *istintiva* da altri, e che *primitiva ed elementare* potrebbe dirsi; ed essa fu a un tempo e vocale e pittorica e mimica, in quanto che la persona esclamava e si colorava e si muoveva a un tempo analogamente alle sue sensazioni ed ai suoi bisogni; e così l' uomo si espresse con la voce, col volto e col gesto.

In questo primitivo e maraviglioso magistero della natura conviene cercare l' origine, gli elementi, il principio delle lingue, della eloquenza, d' ogni bell' arte, riguardata come imitativa della natura significante. Nel senso più generale, l' arte altro non fa, che raccogliere ed imitare l' espressioni più vive e più vere della natura parlante, e sul modello delle originali o scarse o inesatte, moltiplicarne e migliorarne delle altre artificiali, che rendono quasi la natura più bella e più perfetta, imitandola.

Uno fu dunque l' oggetto comune a tutte le arti, cioè la espressione della natura; e ciascuna arte si distingue per l'indole de' mezzi particolari che adopera. In modo che in ogni imitazione bisogna primamente distinguere l' oggetto imitato, ch' è l' espressione della natura, dall' oggetto imitante, in cui l' espressione artificiale ed imitativa consiste. Questo è tante volte simile, e dello stesso genere che l' imitato, come interviene allorchè l' uomo imita o contrasta più o meno il

suo simile , parlando e operando alla maniera del modello che si propone. Le prime arti imitative furono quelle, che adoprano tali oggetti imitanti, che mezzi e stromenti dell' arte rispettiva soglion dirsi ; perchè erano questi i più ovvî ed i più facili a conoscere e mettere in opera.

Da queste arti si passò via via a quelle altre, il cui oggetto imitante non è simile , e talvolta è molto discorde dall' oggetto imitato. Tali sono la scultura e la pittura, che adoprano l' una il marmo e l' altra i colori per imitare alcuni oggetti ed espressioni, che ai colori ed al marmo propriamente non si appartengono La natura non ci offre uomini formati di pietra o di colori. L' uomo, imitando il suo simile, atteso la varietà di mezzi più o meno distinti, che contemporaneamente poneva in opera siffatta imitazione , si valse in progresso or dell' una or dell' altra specie di tali mezzi, escludendo gli altri, che d' ordinario naturalmente solevano cooperare ad un tempo. In questa guisa non si imitò tutto l'uomo operante, ma, per dir così, alcuna parte di esso. Il canto , la danza , la pantomima sono arti, per dir così, staccate ed astratte dall' arte madre e comune, alla quale in origine appartenevano. L' uomo operante parla e si muove ad un tempo ; e noi per interesse di novità e di difficoltà lo facciamo ora solamente cantare, ed ora solamente gestire, e col solo canto o col solo gesto gli facciamo esprimere quello che egli esprime gestendo e parlando insieme. E così a ragione che si moltiplicavano le osservazioni, gli effetti, gli accidenti ed i tentativi, dividendosi e suddividendosi di più in più i mezzi e gli stromenti delle arti più o meno composte, si divisero e suddivisero le

arti medesime ; e ciascuna osò mostrarsi accompagnata dalle altre germane, e tentar sola ciò che, senza la cooperazione delle altre, non osava prima eseguire.

In questa maniera, raccogliendo , ordinando e imitando or l' una or l' altra parte della espressione generale esclusivamente, cioè ora i suoni, ora i moti, ora i colori, ora i rilievi soltanto, si distinsero e perfezionarono sempre più la lingua ed il canto, la danza e la pantomina, la scultura, la pittura e tutte le altre arti, le quali come specie da questi generi traggono l' origine e lo sviluppo. L' oggetto delle belle arti in generale è dunque l'espressione generale della natura, siccome il particolare si determina dal carattere dell' oggetto imitante, o dei mezzi e de' strumenti che ciascuna arte adopera , per imitare la espressione della natura che si prefigge.

Malgrado tutte queste divisioni e suddivisioni , in cui l'arte medesima si vide smembrata, e che pur servirono a perfezionare ciascuna sua parte , di tutte in progresso giovandosi, ella pure si conservò intera qual nacque, e sotto il nome di arte drammatica o comica si comprende. Il commediante o l' attore è quello che imita il suo simile con tutti gli estesi mezzi, con cui questi opera, cioè parlando e gestando insieme; dimodochè imitando il suo oggetto egli lo imita e ripete siffattamente, quale si suppone veramente accaduto. La sua imitazione è una pretta ripetizione della cosa medesima che s' imita.

Tale imitazione drammatica si divise anch' essa in più specie. Gli antichi aveano distinto la *comica*, la *tragica* e la *satirica*, atteso il carattere dell' obbietto e dal subbietto imitato. Noi distinguiamo principalmente la

comica e la *tragica*, non escludendo i gradi intermedî, che l' uno e l' altro termine, o per eccesso o per difetto possono ammettere.

L' arte rappresentativa tragica vien detta comunemente *declamazione* per quella forza non ordinaria che l' attore tragico debbe adoperare parlando. Declamano anch' essi gli oratori aringando; declamano anch' essi i poeti, specialmente epici e ciclici, recitando al pubblico le cose loro; ma l'impressione particolare che fecero pur declamando gli attori tragici, riuscendo la loro declamazione, e più efficace per l' uso, e più mirabile per gli effetti, e più difficile pel suo magistero, essa ve nne attribuita alla tragica principalmente. E noi di questa ci proponghiamo di ragionare in ispecie.

Quest' arte consiste adunque nel rappresentare adeguatamente la parte degli attori tragici. E qui si osservi, che se declama l' oratore e il poeta, sia che legga o che reciti le cose, delle quali sia pure egli od altri l'autore, l'attore tragico nè legge nè recita semplicemente la parte sua, ma la pronunzia e l'esprime siffattamente, come se sentisse o parlasse estemporaneamente nel momento che la pronunzia e l'esprime, e come se fosse egli stesso la persona medesima ch' egli imita, e niuna differenza passasse fra l' oggetto imitato e l' oggetto imitante. Come tale egli è propriamente attore tragico e declamatore; e la sua declamazione ha una maniera particolare e propria ne' mezzi ch' essa adopera per conseguire il suo fine; e noi andremo di mano in mano determinando tali mezzi, sicchè ne rendano l' esercizio e più regolare e più sicuro.

Or, considerandola nella sua totalità, essa adopera ad un tempo i suoni articolati, o le parole ch'ella pro-

nunzia, e tutti i segni sensibili che la fisonomia, il portamento ed il gesto secondo il bisogno le prestano. Il perchè le parole si possono riguardare come la materia prima ed estrinseca, sulla quale il declamatore deve esercitare l' arte sua, dandole quella forma che più le conviene per renderla quale debbe essere. Le nude parole, quali si trovano esposte e combinate nel dramma, e finchè semplicemente si leggono o si trascrivono, non sono pur anche declamate, e così quali giacciono non hanno ancora ricevuto quella vita e quell'azione che attendono dalla declamazione. E per conseguenza quest' azione e questa vita, che la declamazione dee loro comunicare, è il vero subbietto che noi prendiamo a considerare. Bisogna dunque distinguere le parole come pura materia della declamazione, da' mezzi proprî, onde questa si vale per modificarle secondo il suo disegno e il suo fine, e darle la sua forma conveniente; e questi mezzi sono la voce, la fisonomia, il portamento ed il gesto, ossia tutta l' azione conveniente della persona che parla e declama.

CAPITOLO II.

Della pronunciazione vocale—Della grammaticale—Della logica—Della oratoria — Della gesticolazione conveniente.

La declamazione, considerata come una specie particolare della pronunciazione, ha molte cose di comune con questa, e non può prescindere da certi principî che questa principalmente riguardano. Per lo che, volendo ben trattare della declamazione in particolare, non possiamo negligere ciò che alla pronunciazione in

generale appartiene. Noi diremo adunque di questa ciò che reputeremo al nostro intento più necessario.

Di tutte le maniere o parti della espressione generale quella che domina fra le altre, si è la lingua parlata, come quella che, per facilità, per prontezza e per varietà, si presta, più che le altre, ad esprimere quanto il bisogno, l'utilità o il piacere esigono. Ed ancorchè l' organo proprio di questa espressione particolare fosse il vocale, non si scompagna del tutto pur mai dal concorso delle altre parti visibili della persona parlante, le quali con la voce più o meno cospirano ad esprimere la stessa cosa. Quest'arte che alla nuda parola o a' meri segni vocali delle idee e degli effetti aggiunge il tuono, la figura ed il gesto conveniente, si dice propriamente *pronunciazione*.

La pronunciazione, impiegando il tuono della voce, la figura del viso, ed il moto del corpo, che più si convengono alle parole nelle quali si esercita, è l' arte di esprimere ed accompagnar le parole con la voce, con la fisonomia e col gesto più accomodato al significato delle parole ch'esprime. Essa può distinguersi in due parti, cioè *vocale* ed *acustica*, in quanto riguarda le parole ed i segni che l'organo della voce pronuncia, e che l' udito raccoglie; e *mobile* e *ottica* in quanto riguarda la figura e i moti dèl corpo, che *gesti* in generale si appellano.

Scorrendo gli elementi che alla pronunciazione vocale appartengono, essi tutti si riducono al suono che *accento* o *quasi canto* volgarmente può dirsi. Questo *accento* può soffrire diversi accidenti : ed il primo consiste nel suono migliore che la nazione dà alla propria lingua che parla, e che accento *nazionale* può dirsi.

Ogni dialetto, siccome ogni strumento della stessa specie, ha un suono comune; ma non tutti hanno la medesima qualità o perfezione. Così tutta la nazione adopera un medesimo accento, ma non tutte le province con la stessa esattezza e con lo stesso artifizio l'adoperano. Così l'accento attico era il migliore dei greci, il romano de' latini, siccome oggi degl' italiani è il toscano. Ora tutti gli ordini e le persone che intendono parlare nel modo che posson migliore, debbono approssimarsi a quell'accento ch'è, e si reputa il più perfetto; e questo non s'apprende e s'insegna, se non sentendolo ed imitandolo da chi lo possiede e l'esercita naturalmente.

Su questo primo accidente della voce si compongono e diversificano le parole. Ogni parola non è che un tratto di voce più o meno lungo e variamente modificato. Quindi nascono gli accidenti ed i modi, che ne determinano la quantità e la qualità, e quindi si distinguono le vocali, le consonanti e le sillabe, che le parole costituiscono. Una o più sillabe possono comporre una parola; ed ogni sillaba, sostenuta necessariamente da una vocale, può essere variamente temperata da una o più consonanti che la precedono e la seguano. Ogni vocale ha il suo suono proprio ch' è la prima modificazione o forma elementare, che la voce assume in parlando, ed ogni consonante modifica e determina la stessa vocale, obbligando chi la pronunzia ad articolarla secondo quel temperamento, che le hanno comunicato le consonanti. Or nessuno di questi elementi e de' loro modi si dee trascurare o alterare sia parlando, o leggendo; e ciò l'arte costituisce di ben *vocalizzare* ed *articolare* pronunciando.

Ogni parola, composta di più o meno sillabe, una ne distingue fra le altre, la quale fra queste primeggia più risentita per maggior forza di suono. Al suo confronto sembrano le altre meno aperte, meno vivaci, meno sensibili, e più mute, più oscure, più rapide e come destinate a servir quella, che sopra di esse si appoggia e signoreggia. Or questa forza o spinta, per cui la voce più in una, che in altra sillaba si raccoglie e si posa e si eleva, fu detta propriamente *accento* della parola, ed *accentata* la sillaba che n' era animata.

Non è perciò che le altre sillabe non abbiano anche esse qualche accidente particolare e proprio, che oltre la differenza della vocale, ne modifichi e diversifichi il suono più o meno sensibilmente. Ma siffatti accidenti sono per l'ordinario così tenui e sfuggevoli, che richiedono un organo vocale ed acustico molto esercitato e squisito per accuratamente percepirli e pronunciarli. E quantunque ogni sillaba abbia il suo accento proprio, che pur concorre a formare l' indole e la bellezza delle parole e della lingua, il solo che usurpa per eccellenza un tal nome è quello che dà alle parole la esistenza e la vita. Senza di esso la pronunzia sarebbe una serie uniforme e monotona di sillabe, i cui tratti o parole non si potrebbero altrimenti distinguere e divisare che per via d'intervalli e riposi, a ciascuna di esse assegnati. Perlocchè volendo evitare la confusione e la oscurità del parlare si darebbe, ch'è peggio, in un parlare disarmonico, stentato, nojevole. Questo accento è dunque come la scintilla animatrice, che trae le parole dal caos, e le avviva, le ordina e le armonizza.

Dalla collocazione di questo acccento si raccoglie

eziandio una specie di tempo, che l' arte di ben pronunziare dee pur calcolare e distinguere specialmente in certe parole. Perocchè le sillabe disaccentate riescono tanto più rapide a pronunziare quanto più sono dall' accento lontane, o dall' accento piuttosto precedute che susseguite. Quindi una parola riesce, a proporzione dell'altra, più rapida e più sfuggevole quanto ha più sillabe disaccentate e continue, e più ancora se queste anzi seguano che precedan l'accentata. Così *amo* è più rapida di *amò, amano* di *amerò*. Quindi pur si distinsero le parole *piane,* le *tronche* e le *sdrucciole* in quanto hanno o possono avere l'accento sulla penultima, ultima od antipenultima sillaba, ond' è *amare amerò*, ed *amano* ; e queste ben allogate e distinte rendono la pronunciazione sì varia ed armoniosa, che non v' ha udito, per rozzo che sia, il quale non l' avvertisca e ne goda in ogni genere di parlare, e nella versificazione massimamente.

I grammatici hanno chiamato volgarmente questo accento *acuto* per distinguerlo da quello che alle altre sillabe sussidiarie pur si concede, e che *grave* per distinzione han chiamato. Ed alcuni altri più sottilmente hanno lo stesso acuto in più ancor distinto, parendo loro delle stesse sillabe accentate l' una più spiccata, e l' altra più rotonda, sia per la loro natura assoluta e primitiva, sia per la differenza della sede che tiene l'accento nelle parole.

Alcune delle lingue moderne, come la francese, hanno pure ammesso l'accento *circonflesso*, che pare un accento dell' ordinario più sostenuto e prolungato. I toscani, o non l' usano affatto o di rado, e poco sensibilmente ; sembra però che l' adoprino, anzi ne abu-

sino alcune province d' Italia, come la Puglia, la Calabria, ecc.

Avevano tutti e tre questi accenti i latini; e Quintiliano e Cicerone, fra gli altri, ci assicurano, che con le sillabe lunghe e brevi si temperavano. Ma se fossero simili a' moderni chi può asserirlo od indovinarlo? Per quanto si voglia fare uso dell' imperio della tradizione e dell' analogia de' termini pe' quali ella costantemente trascorre, e si filtra e modifica, in un oggetto sì facile a variare ed alterarsi, e dopo sí lungo tempo ed a capo di tali e tante vicende, questa pretesa analogia dee rimanere così sparuta e tenue, che niuna sensibile relazione di somiglianza può farci ragionevolmente arguire. Per la qual cosa quello che possiam dire di certo su tal proposito, si è che la quantità lunga viene costituita nel volgar nostro dall'accento acuto, e che ogni parola italiana non ne avendo che un solo, non può nè pure avere che una sola sillaba lunga; e che per quanto dall' autorità degli antichi raccogliamo, avevano essi quantità ed accenti distintissimi ed indipendenti l' uno dall' altro, e che l' accento si combinava e con la lunga e con le brevi egualmente, rimanendo la quantità pure sempre la stessa, e che più sillabe o tutte lunghe o tutti brevi potevano consistere nella stessa parola.

Or come possiamo determinare e distinguere la vera pronunciazione della lingua latina da quella delle moderne, se leggi così opposte ed inconciliabili ne costituivano l' indole e l' armonia, se i nostri accenti e le nostre quantità con gli accenti e quantità loro si paragonino? Ed altronde non potendo noi conoscere ed imitare l' indole nativa d' una pronunciazione se non per

mezzo delle sensazioni acustiche, e però dell' esempio e dell' uso, dobbiamo su tal proposito da tali sensazioni, e quindi dall'esempio e dall' uso unicamente dipendere. E siccome tali dati ci mancano affatto, o da' lumi che possiamo raccogliere, tali risultano, che nulla o ben poco possiamo immaginare e sostituire d' analogo tra le lingue viventi e le morte, dobbiamo invece rivolgere le nostre ricerche e la nostra analisi ad apprendere e praticare la pronunciazione e l' armonia della nostra lingua propria, e lasciar quelle che potrebbero anzi tornare a pregiudizio di essa.

Ciò che della pronunciazione abbiamo discorso finora quella riguarda che *grammaticale* suole appellarsi, e che propriamente consiste nell' assegnare i suoni proprî e genuini a qualunque elemento delle parole. Ma in una serie più o meno lunga di parole noi sentiamo la necessità e la utilità di soffermarci a quando a quando, e di prendere secondo il bisogno più o men di riposo. E perchè tali pause giovassero a un tempo a chi parla ed a chi ascolta, furono regolate acconciamente secondo il senso delle parole. Per la qual cosa si distinsero da prima le parti più notevoli del discorso e così via via le meno sino alle più semplici e inseparabili. Quindi il *periodo*, i suoi *membri*, le loro *parti o frasi*, ecc. Di tali periodi vien formato il discorso, che pure in parti più o meno lunghe si suole dividere; onde risultano *capitoli*, *articoli*, *paragrafi* ed altrettali divisioni, che tutte di più o meno periodi successivamente compongonsi.

Il periodo suole comprendere una proposizione più o meno complessa o composta di altre subalterne, che dalla principale dipendono. Ora queste, che sono più o

meno dipendenti, si pronunciano l'una dalle altre più o men distaccate, a misura della maggiore o minor relazione, che hanno con la principale e fra loro. E, non si potendo tali relazioni logiche facilmente ed abbastanza conoscere dal comune de' leggitori, si posero in uso i punti e le virgole; e così, procedendo dal meno al più, si passò dalla virgola al punto-virgola, a' due-punti, al punto e al paragrafo ricominciando da capo, ecc. Così pure si sono introdotti de' *tratti* orizzontali, che uniti al punto, notano un maggior distacco, e quindi richiedono una pausa maggiore. Il distinguere tali distacchi e riposi costituisce la pronunciazione *logica*, perchè nota e distingue la separazione e la dipendenza reciproca delle idee, de' pensieri, de' giudizî e de' raziocinî, che l' intero discorso compongono.

Dalla combinazione di tali accidenti vocali e di tali pause, che alla pronunciazione *grammaticale e logica* si appartengono , risulta la pronunciazione *oratoria*, la quale dà un certo suono particolare a certe parole o frasi, secondo, il loro ordinario significato, o l' intenzione straordinaria di chi le pronunzia; ed *accento del discorso* potrebbe dirsi. Quindi procedono quei suoni più o meno gagliardi, sostenuti e significanti che confermano ed accrescono il senso delle parole, ed agevolano l' intelligenza di chi le ascolta. E perchè dalla varietà e combinazione di tali suoni risulta una certa armonia, che pur conspira allo stesso fine, si diedero ai periodi ed a' loro membri tali incominciamenti, tali cadenze, tali riprese, che, notandone ancor più la consonanza e la correlazione, servivano ad accrescere l'intenzione di chi parlava e l' attenzione di chi ascoltava. Ebbero dunque i loro suoni particolari le virgole, i punti

virgole, i punti finali; e i punti interrogativi, dagli ammirativi e dai sospensivi pur si distinsero. E così infinite altre modificazioni e modulazioni si immaginarono e si eseguirono, che accrescendo l'importanza delle parole e delle sentenze, che si enunciavano, accrescevano a un tempo l'interesse e l'intelligenza di quelli che l'ascoltavano e ricevevano.

Tre dunque sono i principî e gli elementi che la pronunciazione oratoria costituiscono: 1.° La natura dell'idea che si enuncia, o il vero senso della parola ci detta il modo onde vuole esser questa pronunciata; 2.° Chi parla spera piuttosto da un tuono che dall'altro eccitare e determinare l'attenzione e l'interessamento di chi lo ascolta; 3.° E finalmente egli prevede che da un certo accozzamento ordinato, progressivo ed armonico di tali suoni ed accenti un certo effetto risulta, che diletta e persuade ancor più, e quindi rende ancor più efficace il magistero de' due precedenti principî. In questo modo percorrendosi un certo numero d'intervalli dal grave all'acuto, e collocandosi gli accenti più tosto in uno che in altro luogo; e quelli adoperandosi più o meno di lentezza, di celerità, di riposo, si formò una specie di modulazione aggradevole, significante, metodica, che maravigliosamente concorse al vero fine ed alla perfezione della lingua, che consiste nell'esprimere e farsi intendere il più che si può.

L'accento oratorio, secondo i tre suddetti principî variamente ed acconciamente modulato, prende comunemente il nome di *tuono,* il quale esprime in generale i differenti gradi di elevazione, di consonanza e di accordo, che la voce prende progressivamente nel pronunciare. Esso esprime più particolarmente la re-

lazione ad un termine, a cui la voce vuole e dee corrispondere. Noi diciamo: *Tu non sei in tuono, tu sei fuori di tuono,* come se dir volessimo: Tu non sei in consonanza ed in accordo, tu non rispondi a quella norma, alla quale dovresti rispondere.—Ma qual è questa norma generale che può determinare sicuramente il tuono che la voce ne' vari incontri dee prendere?

Primieramente noi possiamo distinguere tre generi di *tuoni,* in cui tutta la pronunciazione oratoria si può dividere. Il primo è il tuono generale del *discorso,* il secondo è quello de'*periodi,* il terzo delle *parole.* Ogni discorso dee avere il suo tuono proprio; ed, in questo senso, esso è più o meno elevato, più o meno grave, più o men grazioso conforme all' indole del subbietto, della persona e del luogo ecc. L' importanza del subbietto, la dignità delle persone, lo spazio, a cui la voce si deve estendere, debbono determinare il tuono generale del discorso. Questo tuono si modifica, secondo la natura e l' andamento di certi periodi, il cui tuono particolare si va anch' esso modulando siffattamente che non pur ciascuno corrisponda a quello che precede e che segue, ma sempre al primo si riferisca. Così parimenti, modulando il tuono delle parole secondo il loro senso, per quanto tali modulazioni sieno varie e moltiplici, non debbono giammai discordare dal tuono del periodo, a cui le parole appartengono. Quindi risulta dall'accordo di tali tre tuoni una cosifatta armonia, che la pronunciazione vocale rende efficace e perfetta.

Noi possiam dire *fondamentale* il tuono del discorso, e questo, per quanto acconciamente si diversifichi da quello de' periodi e delle parole, dee sempre servirgli di appoggio e di regola. E sotto questo rapporto la pro-

nunciazione può divenir viziosa ogni qualvolta il tuono sia falso e discorde; e questo sarà falso quantevolte il tuono delle parole non armonizzi e consuoni con quello de' periodi, e l'uno e l'altro al tuono fondamentale del discorso non corrispondano. Ed ecco, secondo noi, il metodo più giusto e più semplice per regolare il tuono della pronunciazione. Così la convenienza delle circostanze vi dà il tuono del discorso, il gusto dell'armonia quello de' periodi, e la forza del senso quello delle parole.

Noi non abbiamo inteso di definire il carattere di ciascun tuono considerato in se stesso, e notarli tutti o i principali, come si fa nella musica. Impresa forse impossibile, e finora ridicola; imperocchè quanto si è detto e tentato non mira ad altro che a distinguere il tuono grave dall' acuto, il basso dall' alto, il forte dal debole, il lento dal rapido, e l' ottava di ciascheduno. E chi per l' uso non intende il preciso significato e valore di questi termini non si aspetti di meglio intenderli per teorica. Ci siamo quindi limitati ad accennarne piuttosto quelle più generali ed importanti relazioni, che l'armonia della pronunziazione oratoria costituiscono, e sotto questo senso essa non si propone solamente di dilettare, ma, dilettando, accresce col valore assoluto e relativo di ciascun tuono l'attenzione di chi la riceve, e per conseguente il valore e l' importanza delle cose ch'espone.

E perchè non si prenda equivoco intorno al significato ed all'uso degli accenti e de'tuoni, su di che hanno pur sempre discordato i retori ed i grammatici, noi, riepilogando quanto abbiamo osservato, possiamo conchiudere che l'*accento* non è che quella specie di canti-

lena, che prende la voce parlando, la quale, variamente modificandosi, comunica un suono proprio e distinto alla pronunzia della lingua, delle sillabe, della parola, ed a ciascuno di tali suoni dà un *tuono* ancor proprio e corrispondente al discorso, ai periodi ed alle parole che lo compongono.

Ora dalla distinzione e dall'uso di questi accenti e di questi tuoni l'arte dipende di pronunciare accuratamente, vuoi leggendo, vuoi parlando. E la pronunzia sarà veramente perfetta ogni qualvolta distingue esattamente, ed acconciamente combina l'accento *grammaticale*, il *logico* e l'*oratorio*. Da queste relazioni bene osservate risulta la proprietà del dialetto, l'esattezza dell'articolazione, l'opportunità della pausa e l'armonia del discorso; e secondo queste tre relazioni, a cui tutte le regole particolari della pronunzia si riferiscono, si dovrebbero esercitare i fanciulli nell'arte di leggere e di pronunciare. Arte, che, parendo pur facilissima e di poca importanza, si trascura del tutto, o, ch'è peggio, si pratica sì viziosa e scorrettamente, che riesce poi quasi impossibile il correggerne le contratte abitudini; e quindi veggiamo degli adulti e de' vecchi leggere e pronunciare sì malamente, che lungi d'interessare, annojano e ributtano chi pazientemente gli ascolti.

CAPITOLO III.

Della pronunciazione visibile o gesticolazione conveniente.

Con la pronunciazione vocale si unisce pur la *visibile*, che nel moto del corpo propriamente consiste. Il

corpo si atteggia e compone acconciamente a ciò che la lingua pronuncia, quindi varia la figura, il colore, l'attitudine e l' andamento, sì che tutti gli organi del corpo col vocale pur si accompagnano e si armonizzano. Non tutti però vi concorrono egualmente, e quelli che fra gli altri primeggiano sono il viso, gli occhi e le ciglia, le mani e le dita. La loro azione si modifica e si accorda siffattamente con l'indole degli accenti, delle pause e de' tuoni, che anch'essa ne distingue, conferma ed accresce non pur il significato e l' intelligenza, che l' armonia e l' importanza. Ed è pur questa spezie di lingua muta e visibile sì naturale e significante che non solo fu la prima lingua, di cui le genti si valsero innanzi che la vocale si fosse abbastanza sviluppata, e che pur sempre con questa l'adoprano e la congiungono; ma talvolta anche sola con la vocale gareggia, e tenta di esprimere quello che pare alla vocale solamente concesso.

La necessità, l' utilità e il diletto sono concorsi egualmenle a sviluppare questa parte della pronunziazione che col nome generale di *gesto* viene volgarmente disegnata. E volendo considerarlo nella sua origine, nel suo progresso e nell' uso , noi potremmo ancor ravvisarlo come *naturale* e *nazionale* , *logico* ed *oratorio*; perocchè siccome la pronunciazione vocale, anche la gesticolazione necessaria e comune a tutti gli uomini si caratterizza e si appropria alle nazioni, e serve anche essa a distinguere e notare non pure il senso che l'andamento del discorso. Quindi, secondo questa primitiva e triplice forma, si moltiplicarono e combinarono insieme i gesti, le attitudini e i movimenti delle persone, sicchè non v' ha quasi parola, a cui il

suo proprio non corrisponda. Ora tutti, servendo allo stesso fine come le parole, ch' è quello d' esprimere e farsi intendere il più che si può, noi crediamo di poterli tutti ridurre alle seguenti spezie, distinguendoli per la loro natura, per la loro origine e pel loro uso.

1.° I primi sono *indicativi*, in quanto accennano semplicemente gli oggetti esterni, siano vicini o lontani, di cui si parla. Gli occhi, la testa, il braccio, la mano possono agevolmente indicare qualunque obbietto, semplicemente indirizzandosi verso di esso. È questa la prima lingua del bambino, che comincia a conoscere.

2.° I secondi possono dirsi *eccitatori*, in quanto sono indirizzati principalmente a risvegliare ed accrescere l' attenzione di chi li ascolta. Così per iscuotere gli uditori estendiamo orizzontalmente la mano con le dita, battiamo la destra sulla sinistra, leviamo l' indice piegando le altre dita, o inalzando il capo, affissando il guardo ed inarcando le ciglia ecc. Spesso qualunque gesto diventa eccitatorio, accrescendone più o meno l'azione ed il movimento.

3.° Altri sono *accompagnatorii*, e non hanno altro ufficio che di semplicemente distinguere le parti del discorso, sostenendo acconciamente l'andamento, le cadenze e i riposi della voce che lo pronuucia. Essi possono considerarsi come l'ornamento ordinario del parlare, e sono i meglio significanti, ancorchè i più frequenti e comuni, e sì capricciosi che sarebbe quasi impossibile il particoleggiarli e descriverli. Essi emergono per l' ordinario allorchè altra gesticolazione più importante e necessaria non ci preoccupa, e perciò quando si parla di cose poco importanti e indifferenti.

4.° Altri gesti assai più parlanti sono i *descrittivi*, che *dimostrativi* possono dirsi secondo Cicerone e Quintiliano, e che *pittorici* o *mimici* comunemente si appellano. Essi descrivono e quasi dipingono l'oggetto di cui si parla. Così tuttociò ch'è figurabile si può, per moti ed atteggiamenti, disegnare e tratteggiare successivamente da chi gestisce, disegnando i contorni, i tratti e movimenti principali dell' oggetto che si vuole annunciare. In questa maniera si può significare il medico toccandosi il polso, il gigante ed il nano estendendo e rimpicciolendo la figura della persona e di qualunque altro oggetto ed azione, imitandola e contraffacendola co' gesti più proprî e rassomiglianti. È questa la lingua ordinaria de'muti, e ne ritengono più o meno quei popoli che hanno parole ed espressioni vocali sufficienti per esprimere adeguatamente i loro pensieri. Io ho confermato più volte questo fenomeno, avendo osservato in più province d' Italia che là dove la lingua è assai povera ed imperfetta, specialmente se l'immaginazione è massima, la gesticolazione è assai più del parlare espressiva ed eloquente.

5.° Più di tutti significanti, quantunque più semplici, sono i propriamente detti *espressivi*, e che *significativi* dicea Cicerone. Essi mostrano, anzichè l' oggetto esterno o la cosa di che si parla, lo stato interno o la passione di chi ne parla. Sotto questa classe cadono tutti quei gesti che appartengono all'odio e all'amore, alla gioja ed alla tristezza, all'ira ed alla pietà, al terrore ed alla disperazione.

6.° Alcuni de'gesti espressivi sono *necessarî*, ed altri *spontanei*. I primi che pur *meccanici* od *istintivi* si appellano sono quelli che sotto l' azione di certe idee e

delle parole corrispondenti non possono punto impedirsi dalla persona, in cui si dispiegano. Tali sono l'impallidire del viso, l'infiammarsi degli occhi, il tremore di certi membri, il rabbrividire, il palpitare del cuore, che a certi incontri soffriamo nostro malgrado.

7.° Gli *spontanei* poi, che altri dicono *motivati*, sono quelli, in cui l' anima prende più o meno parte, e gli eseguisce con certo disegno, e per un qualche fine determinato: cosi l' inchinar del corpo verso l' oggetto amato, o il dechinare dall' oggetto odiato, il sogguardar bieco, gli slanci della collera ecc., e quelli tutti che tendono o ad interessare l' oggetto esterno, o ad allontanarlo o distruggerlo ecc.

8.° Alcuni di questi riescono più o meno *analoghi* all' interna attitudine della persona che gli adopera, quasi imitando più o meno al di fuori i moti e i sentimenti che prova al di dentro. Così l' estendere ed allargare il corpo, il rizzarsi su' piedi, l' innalzar la testa, le mani, le braccia allorchè si concepisce e si vuole significare un qualche oggetto o sentimento grande, sublime, meraviglioso, come se la persona volesse atteggiarsi alla forma di quello.

9.° Quindi molti di questi diventano *improprî e figurati* come le stesse parole, che per metafora impropriamente si adoperano. I *pittorici* o *descrittivi* principalmente, non potendo propriamente e direttamente descrivere gli oggetti ideali, descrivono invece quegli oggetti sensibili, che più sono a quelli rassomiglianti; ed essi riescono più o meno belli e significanti quanto maggiore o minore la loro relazione di similitudine. In questa maniera noi significhiamo il merito singolare d' una persona alzando il braccio, la divinità indi-

cando il cielo, la giustizia stendendo la mano con l' indice unito al pollice, come in atto di tener la bilancia.

10.° Parimenti alcuni diventarono a poco a poco *simbolici e geroglifici*. Perocchè via via combinandosi variamente e più o meno alterandosi, specialmente dovendo servire ad accompagnare il discorso, per l'ordinario assai più complesso più spedito e più rapido, non si potevano spiegare per intiero, e così incompleti e per così dire strozzati si trovano obbligati ad accennar di loro appena alcuna parte o più facile , o più sensibile, o più importante. Quindi rimasero in uso cenni leggerissimi e quasi insignificanti per sè, che il volgo ha religiosamente conservati, e che adopera tuttavolta per abitudine, e quasi naturalmente senza più conoscerne l' origine etimologica, o la vera filiazione e il primitivo significato. Era di questa natura quel gesto che Vanni Fucci fece per dispregiare Iddio :

« Alfine delle sue parole il ladro
« Le mani alzò con ambedue le fiche
« Gridando : Togli Dio, ch' a te le squadro (1).

Tali erano per l' ordinario molte delle cifre e segni pittagorici che hanno perduto per noi l'antica relazione al loro significato. Ogni specie di gesti è stata più o meno sottoposta a questa vicenda ; ed il filosofo curioso, che sapesse sottometterli ad analisi, potrebbe raccoglierne e determinare la storia di molti segni e riti importantissimi.

II. E finalmente si distinguono i gesti *convenzionali*

(1) Dante, Inferno c. XXV.

ed arbitrari, i quali, sia perchè non si scorge la loro prima ragione, sia perchè non abbiano altro che il capriccio e la convenzione di chi gli adoprò, sono divenuti propri di certi tempi, di certe nazioni, di certe sette. Quindi ogni tempo ed ogni nazione ebbe i suoi.

Il rompere le stoviglie , il cingere le reni, l' aspergersi di ceneri ecc. furono in uso presso gli ebrei. (1) Così presso gli antichi greci si toccava il mento di chi supplicavasi : *Antiquis in supplicando mentum attingere mos erat* (2) E per lo stesso fine si abbracciavano le ginocchia:

« Et genua amplectens affatur talia supplex (3).

Parimenti anche oggi alcuni gesti usiamo per indicare la medesima cosa, ma chi in un luogo di un modo, e chi altrove d'un altro, e chi in un modo affatto contrario. Così v' ha chi stringe con la destra la destra d' un altro, o verso l' altra orizzontalmente la porge colla palma rivolta in segno di fede e di amicizia, e chi con lo stesso significato tocca il volto dell' altro col naso e gli dà a stringere un dito, o ne impugna la destra ec. Così per rispetto, alcuni si ricoprivano il capo e stavano ritti, e noi teniamo scoperto il capo, e più o meno ci pieghiamo.

« E l' abbracciaro ove il maggior si abbraccia ,
« Col capo nudo, e col ginocchio chino (4).

E gli Ottaiti, non che il capo , si denudano tutto il

(1) I profeti Ezechiele ed Isaia, tra gli altri scrittori Ebraici, abbondano di questi segni, che presso quel popolo doveano essere eloquentissimi. *A. S.*

(2) Plinio L. 2.° c. IV.

(3) Virgilio, Aeneid. X.

(4) Ariosto c. XXIV.

corpo ecc. Così pure si supplica il cielo o con le mani giunte al petto, o elevate e distese, o prolungate orizzontalmente, e dagli uni stando , dagli altri inginocchioni, da questi prostesi a terra , da quelli intorno a sè rigirandosi, ec. E per cotal modo il più della pronunzia gesticolatoria, come la *liturgica o rituale* diventa propria di quella gente o di quell' ordine che l'ha particolarmente adottata.

Sono questi gli elementi vocali e visibili , di cui la pronunciazione consiste. La sua perfezione risulta dall' accordo ed armonia di questi elementi ; ed a questo generale ed unico scopo tutte si riferiscono le osservazioni e le regole che hanno date e possono dare coloro che della pronunciazione in genere od in ispecie si sono proposti o si propongono di trattare. Da chi parla nello stile più semplice e familiare sino a chi parla nello stile più studiato e sublime ciascuno preferisce e pratica una maniera propria la più conveniente di pronunziare, ossia di usare convenientemente della voce e del gesto. Ora è facile immaginare che, accomodandosi la pronunciazione a' differenti stati dell'animo, venne distinta in più specie , secondo la differenza di subbietti, delle circostanze, delle persone e delle passioni, alle quali doveva particolarmente servire.

Laonde ebbero la loro propria conversazione , il foro, il campo, il tempio , l' accademia, la scuola ecc. La stessa specie di modificazione si venne pure modificando secondo l'indole speciale del subbietto, al quale era destinata, e secondo il grado della passione che le comunicavano le circostanze. Per la qual cosa non pronunciavano, nè doveano pronunciare allo stesso modo Demostene quando arringava agli Ateniesi contro Fi-

lippo il Macedone , nè Temistocle quando animava i soldati contro il gran re della Persia, nè Erodoto quando leggeva la storia sua, nè Licurgo e Solone quando proponevano le loro leggi, nè finalmente Socrate quando si tratteneva a disputare co' discepoli, con gli amici ecc. E così varia pure chi parla in verso da chi in prosa. La pronunciazione del versificatore non è quella del prosista, e tra' paesi medesimi altra è quella del lirico, dell' epico e del drammatico , e fra' drammatici è pur diversa quella del tragico da quella del comico. E dovendo ragionare della tragica particolarmente, io non posso dispensarmi dal dire alcuna cosa della metrica in quanto a quella particolarmente appartiene.

CAPITOLO IV.

Della pronunciazione metrica. — De' versi e del ritmo. — Del suono imitativo.

La prima modificazione che prende la pronunciazione tragica procede dal linguaggio metrico e poetico che essa adopera. Io non disamino se la versificazione sia così propria e indispensabile alla tragedia, che questa non si possa assolutamente scrivere in prosa. Molti hanno variamente opinato e tentato; e da La Mothe le Vayer tra' francesi sino ad Engel tra gli alemanni non è mancato chi ha preteso di dare al linguaggio prosastico la preferenza (1). E malgrado le ingegnose riflessioni

(1) In Italia volle tentare questa novità Giambattista di Velo nella sua tragedia Tamar, che scrisse in prosa: novità che credè giustificare con un opuscolo. L' ardire dell' impresa levó molto rumore in quel tempo, ma ben presto cadde in dimentico, e si ritenne unanimamente che il metro è indivisibile dalla tragedia, di cui ne è l'anima e la bellezza. *A. S.*

di Diderot, che avrebbe voluto comporre i due estremi con una specie di prosa armonica, che il Ceruti volle pur tentare in Italia nella sua tragedia, *Le disgrazie di Ecuba*, tutte le nazioni colte e gl'Italiani principalmente hanno continuato a verseggiare le loro migliori tragedie, ancorchè avessero per lungo tempo discordato sul genere di versificazione più convenevole. Lo stesso Shakespeare, il cui genio mal soffriva leggi ai suoi voli, rimescolando ne' suoi drammi il metro e la prosa, al metro pur sempre si abbandonava ogni qual volta si trovava su l'eroico e sul tragico. A noi basti per ora il supporre il fatto, senza impegnarci a giustificarlo, specialmente in Italia, la quale, al confronto delle altre nazioni, avrebbe delle ragioni peculiari per trarne gloria e vantaggio.

Riconosciuta la differenza tra la lingua metrica e la prosastica, per quanto sia questa sonora ed armoniosa, il ritmo dell' una sarà sempre e notabilmente diverso dal ritmo dell' altra; e questo ritmo non può non influire su la loro propria pronunciazione. Il non ben distinguere, il confondere queste due lingue sì differenti, e pronunciar l'una come l'altra, sarebbe lo stesso che rendere vano ed inutile lo studio e l'intendimento che ha avuto l' autore nel trascegliere quella che ha preferito. Ma se questi si è proposto e si è pur tanto studiato di scrivere la sua tragedia in versi, e la nazione ha adottato e celebra questa pratica, non è permesso al declamatore di render nullo questo artificio e distruggere quell'effetto che il poeta ha voluto produrre, e che gli ascoltatori hanno il diritto di attendere. Io dico anzi di più che il metro per la sua natura particolare ad una pronunciazione conveniente, ove il

declamatore per lo contrario si sforzi di violentare la versificazione siffattamente che una prosa più o meno rassembri, ne verrebbe ad emergere una prosa tristissima, come quella che non essendo lavorata sopra le sue proprie forme, non potrebbe avere nè il proprio numero, nè il proprio carattere, e quindi strana, insulsa e disarmonica riuscirebbe. E per cotal modo si sacrificherebbe il pregio della versificazione senza quello sostituirle della buona prosa; ed il poeta avendo creduto di elevar la sua lingua ad un grado superiore, la vedrebbe dal declamatore vilipesa e straziata desolantemente. È dunque evidente, che se il poeta vuol dilettare con questo mezzo, e se a questo precipuo ed unico fine consacra le sue idee, le sue espressioni, le sue parole, il declamatore non può dispensarsi dal pronunciare i versi con quel ritmo, a cui sono dal poeta principalmente destinati. (1)

Supponendo che il poeta abbia dato alla tragedia quel metro e quel ritmo che più le convengono, e che sono più adattati alle qualità delle persone che debbono recitarla, e quindi al genere di declamazione, e cui sono destinati, il declamatore per quanto si studi

(1) La moderna scuola di declamazione è di contrario avviso al nostro autore; imperocchè oggidì si raccomanda al declamatore di evitare per quanto è possibile il *suono monotono* della *rima* e dell' *accentuazione* del verso. Ma però è da por mente, che il declamatore rispetti l' armonia del verso, e procuri di non eliminare il carattere della poesia, il che pienamente si otterrà con le opportune pause e con le diverse intonazioni ed inflessioni di voce. A nostro credere, ciò praticando, il poeta non vedrebbe vilipeso e straziato il parto del suo ingegno. *A. S*

e mostri di parlare come estemporaneamente e senza la menoma ombra di precedente apparecchio, dee convenevolmente far tutta sentire la forza del verso in cui parla. Perlocchè egli non dee trascurare gli accenti, le pause e le cadenze che ne costituiscono il magistero. E perciò bisogna primamente distinguere quegli accenti, quelle pause e quelle cadenze che appartengono al verso, da quelle che al periodo appartengono. Il verso all'armonia è destinato principalmente, ed al senso il periodo, e spesso termina l' uno dove l' altro non termina, e quindi le pause e le cadenze dell' uno non sempre coincidono con le pause e le cadenze dell'altro. Ma sempre però e le une e le altre talmente s' intrecciano, ed a vicenda si corrispondono. che il ritmo del verso rilevi quello del periodo, e questo il ritmo del verso.

Nella lingua metrica si debbono dunque distinguere due termini o cadenze predominanti, quelli cioè del verso, e quelli del periodo, per cui ciascuno ha il suo proprio ritmo e la sua propria armonia. E l'eccellente versificatore dispone e congiunge i suoi versi in modo che servano unicamente al periodo, che pur sembra indipendente da quelli. Virgilio fra gli antichi è riuscito in questa parte maraviglioso. Il Cesarotti, il Frugoni e il Parini hanno dopo Dante più che altri imitato quest'artificio nella versificazione italiana; ma niuno più dell'Alfieri nelle sue tragedie. Egli è il primo che abbia concepito e tentato quel tipo di versificazione che alla tragica si conviene. Il declamatore dee dunque seguire ed esprimere lo stesso artificio, e può seguire ed esprimere l'andamento del verso in modo che, anzichè nuocere, giovi al periodo a cui serve.

Per la qualcosa siccome il periodo secondo la natura delle parole e del senso dee pronunciarsi, i versi debbono declamarsi in maniera che il senso non si alteri, non s' interrompa o soffochi, ma del ritmo, del periodo e de' versi ritragga nuova forza e risalto. Dee però fuggirsi l' uno e l' altro vizio, in cui gl' inesperti sogliono dare in questa pratica, quello cioè di sacrificare il ritmo del verso a quello del periodo, o viceversa il ritmo del periodo a quello del verso. Dànno nel primo quelli che della versificazione non s' intendono punto; e dànno nel secondo quelli che dalla forza del verso si lasciano, per dir così, strascinare.

L' arte poetica dee dunque consistere nel congiungere e accavallare un verso con l'altro, sicchè notando la pausa finale del verso, rimanga tuttavia quella specie di cadenza e di suono pendente, che si appoggia su le parole seguenti secondo la natura del senso, che lega ad un tempo le parole ed i versi. E perciò il riposo debbe esser tale, che annunzi che l' ultima frase del verso sia completa o incompleta, richiami l' appoggio dell' altra che siegue, e la cadenza dell' uno si combaci col principio dell' altro, sicchè la continuazione del periodo e del senso non resti in alcun modo interrotta ed alterata. Nella prosa medesima occorrono tante volte certe pause, le quali, anzichè dalla natura del senso, dal bisogno della respirazione derivano, e che servono ancora a sostenere e variare l' armonia della pronunciazione; così possiamo e dobbiamo più o meno notarle nelle cadenze finali de' versi, senza che alcun pregiudizio ne risenta l' andamento generale e l'armonia del periodo. Ed esse possono e debbono variare ed essere più o meno sensibili secondo la rela-

zione maggiore o minore, che abbia la frase finale o la parte di essa con la frase o col tutto, che il principio comprende del verso seguente. Ed il suono generale della cadenza de' versi viene via via così ad essere modificato da quello del senso, che sempre più nuova, varia e grata armonia ne acquistano i periodi ed i versi.

Applichiamo i suddetti principî a qualche più notabile esempio. Dante apre in questo modo la scena terribile del Conte Ugolino :

« La bocca sollevò dal fiero pasto
« Quel peccator, forbendola a' capelli
« Del capo, ch' egli avea di retro guasto.
« Poi cominciò : tu vuo' ch' io rinnovelli
« Disperato dolor, che il cor mi preme
« Già pur pensando pria ch' io ne favelli. ecc. (1)

Il senso vorrebbe che *quel peccator* non si distacchi dal *fiero pasto*, e *del capo* da *a'capelli*, e *disperato dolor* da *rinnovelli* ecc.; ma questa relazione grammaticale e logica non dee distruggere la relazione metrica e armonica che ogni verso dee conservare. E sarà questa relazione più o meno sensibile, ove la divisione e la pausa del senso più o men la comporti, siccome nella cadenza de' versi seguenti :

« Ma se le mie parole esser dèn seme,
« Che frutti infamia al traditor ch' io rodo,
« Parlare e lagrimar vedraimi insieme.

Di questi tre versi la pausa è maggiore delle precedenti che abbiamo osservato, ma la prima è ancor mi-

(1) Inf. c. XXXIII.

nore della seconda, e questa della terza, che per ragion del senso è di tutti maggiore, ed obbliga a cangiar il tuono del verso che siegue :

« Io non so chi tu sie, nè per qual modo ecc.

L' Alfieri ben di rado termina il senso, ed anche la frase col verso, ma qualunque combinazione trascelga egli sempre l'adatta al ritmo del periodo ed alla natura del senso. Prendiamo alcun tratto della sua versificazione, e sia il primo che ci offre, giacchè da per tutto lo stesso artificio costantemente conserva. Nel *Filippo*:

« Desio, timor, dubbia ed iniqua speme,
« Fuor del mio petto omai. Consorte infida
« Io di Filippo, di Filippo il figlio
« Oso amar, io ?... Ma chi il vede, e non l' ama ?
« Ardito umano cor, nobil fierezza,
« Sublime ingegno, e in avvenenti spoglie
« Bellissim' alma; ah ! perchè tal ti fero
« Natura e il cielo?... Oimè ! che dìco? imprendo
« Così a strapparmi la sua dolce immago
« Dal cor profondo? Oh ! se palese mai
« Fosse tal fiamma ad uom vivente! Oh ! s'egli
« Ne sospettasse ! ecc. (1).

Qui non è verso, il cui senso e le cui parole non si attengano e si raggruppino a quelle che seguono, e la cui continuazione non faccia che l' espressione finale del precedente non s' innesti col principio del susseguente. Ma quanta finezza non richiedono siffatte cadenze e congiungimenti, che pur l' autore fa maravigliosamente servire al genere di pronunciazione, a cui

(1) Sc. 1, atto 1.

ha destinati i suoi versi! Infelice quel declamatore che non avverte in qual modo il verso che precede, serva e debba servire a quello che siegue, e come si debba spontaneamente comporre il suono del verso con quello del periodo, sicchè quello del senso ancor più ne risalti.

Noi ci siamo circoscritti a parlare finora del suono generale del verso, che alla cadenza raccogliesi; ma questo suono medesimo, comune a tutti, soffre tali e tante modificazioni, che spesso l'un verso varia più o meno sensibilmente dall'altro, e questa varietà concorre anch' essa ad accrescere la forza del senso e dell'armonia. I poeti hanno ordinariamente adattato queste maniere di suono e di ritmo all' indole delle sentenze e delle circostanze, sicchè non pur armoniche ed aggradevoli, ma ancor più espressive e significanti diventano. Esse dipendono per l' ordinario o dalla varia ed acconcia correlazione degli accenti, o dal suono proprio o dallo scontro artificiale delle parole, per cui il suono comune che ne risulta, ne imita ed esprime, e quindi ne accresce, e conferma il significato. E questo artificio, che alla prosa ancor si presta non poco, si porta a tal grado nella versificazione, che spesso dalla forza e qualità del suono, piucchè dal significato delle parole, si esprime l'oggetto che si vuol significare. E tali parole, sillabe, consonanti, vocali ed accenti ti si presentano, che ora ti espongono a correre rapidamente, e quasi a ruinar tuo malgrado, ed ora ti obbligano ad andare a rilento e quasichè zoppicando, ed ora a sentirti la lena affannata dalla loro spossatezza e dal loro languore; e così il ritmo del verso col significato delle parole ti par che gareggi. Io credo oppor-

tuno qui notare uno de' tratti più artificiosi della *Poetica* del Vida, il quale, raccomandando tali fenomeni maravigliosi dell'arte e del gusto, si è studiato ad un tempo di farne sentire con l' esempio i precetti e la pratica :

« Nam diversa opus est veluti dare versibus ora,
« Diversosque habitus, ne qualis primus et alter,
« Talis et inde alter, vultuque incedat eodem.
« Hic melior motuque pedum et pernicibus alis
« Molle viam tacito lapsu per levia radit :
« Ille autem membris, ac mole ignavius ingens
« Incedit tardo molimine subsidendo.
« Ecce aliquis subit egregio pulcherrimus ore,
« Cui laetum membris Venus omnibus afflat honorem
« Contra alius rudis informes ostendit et artus,
« Hirsutumque supercilium, ac caudam sinuosam,
« Ingratus visu, sonitu illaetabilis ipso.
« Nec vero hae sine lege datae, sine mente figurae,
« Sed facies sua pro meritis, habitusque, sonusque
« Cunctis, cuique suus, vocum discrimine certo ecc.

Dante avea conosciuto e maestrevolmente adoperato questo artificio, accomodando mai sempre i suoni ed i ritmi alla varietà ed all' indole delle sentenze, che esprimeva, di modo che con l'evidenza pittoresca dei suoi concetti, contendeva l' evidenza imitativa dell'armonia de' suoi versi. Il Tasso, più che altri, si era allontanato da questo modello per aver voluto dar troppo sonorità a' suoi versi, i quali per eccesso di risonanza sembrano alcuna volta monotoni. Ma dopo quei moderni versificatori, che hanno vie meglio imitato la varietà poetica, niuno più dell' Alfieri ne ha sentito la necessità, e ne ha fatto un uso migliore nelle sue tra-

gedie, nel qual genere la declamazione troppo avvertita, e per più ore continuata, farebbe alla lunga sentirne la monotonia, che annoja puranche nelle sensazioni piacevoli, se la varietà non la temperasse e modificasse. E per un temperamento siffatto tale forma di versificazione n'è risultata, che, oltre il suono imitativo della sentenza, si presta in un modo speciale alla declamazione medesima.

Pare dunque che il declamatore non deggia ancor trascurare questa parte della pronunciazione che serve a rilevare non pur l'armonia, che il significato de'versi. Che se l'orecchio esercitato in questo genere di delicate sensazioni, le avverte e ne gode; perchè non si debbono con la pronunciazione rilevarle opportunamente ed esprimerle? E si può ciò pur facilmente eseguire, ove si conosca l' artificio del verso, e si notino gli accenti e le pause conforme l' artificiosa disposizione, che l'autore ne ha fatta. Fra tanti io trascelgo un esempio dell'*Oreste* dell' Alfieri. Oreste giunto ad Argo, riconosce la sua reggia, e dice a Pilade:

« Al fin siam giunti. Agamennon quì cadde
« Svenato; e regna Egisto qui! Mi stanno
« In mente ancor, bench'io fanciul partissi,
« Queste mie soglie. Il giusto cielo in tempo
« Mi vi rimena (1).

Fin qui i versi procedono con una certa tranquilla regolarità, quale si conviene a persona che va richiamando i suoi pensieri, secondo le circostanze che più l' interessano. Ma ben tosto si turbano, e si vengono

(1) Atto 2.° Sc. 1ª.

acconciamente modificando a misura che dipingono le circostanze più rilevanti dell' assassinio di Agamennone:

« Oggi a due lustri appunto,
« Era la orribil notte sanguinosa,
« In cui mio padre a tradimento ucciso
« Fea rintronar di dolorose grida
« Tutta intorno la reggia. Oh! ben sovviemmi:
« Elettra, a fretta, per quest' atrio stesso
« Là mi portava, ove pietoso in braccio
« Prendeami Strofio, assai men tuo, che mio
« Padre in appresso. Ed ei mi trafugava
« Per quella porta più segreta, tutto
« Tremante: e dietro mi correa sull'aure
« Lungo un rimbombo di voci di pianto,
« Che mi fean pianger, tremare, ululare,
« E il perchè non sapea.

Nel verso:

« Era la orribil notte sanguinosa

par che il suono tutto si raccolga in quel punto, in cui tutta raccogliesi l' attenzione.

Il verso:

« Fea rintronar di dolorose grida

fa sentire il rumore e la confusione di quella notte col suono del suo ritmo, e della parola *rintronare*.

« E dietro mi correa sull' aure
« Lungo un rimbombo di voci di pianto,
« Che mi fean pianger, tremare, ululare.

Nel primo s' imita la celerità con cui s' incalzavano le grida e i lamenti, nel secondo il loro continuato prolungamento; e nel terzo la confusione e le qualità degli affetti che producevano. E tanto più comparisce un tal magistero, quanto più si cerca bentosto di esprimere, con la dolcezza del ritmo de' versi seguenti, la tenerezza di Strofio:

« Strofio piangente
« Con la sua man vietando iva i miei stridi;
« E mi abbracciava, e mi rigava il volto
« D' amaro pianto; e alla romita spiaggia,
« Dove or ora approdammo, ei col suo incarco
« Giungea frattanto, e disciogliea felice
« Le vele al vento,

Ed a questo tratto immantinente ne succede un altro diverso, e ripieno di quella forza che equivale alla forza de' sentimenti, onde Oreste è ripieno.

« Adulto io torno, adulto
« Alfin; di speme, di coraggio, d' ira
« Torno ripieno, e di vendetta, donde
« Fanciullo inerme lagrimando io mossi.

Forse parranno ad alcuni troppo minute queste osservazioni; ma certo non sono inopportune ed inutili, se veramente costituiscono la bellezza e l'energia della versificazione. Spetta impertanto al declamatore di sapervi accomodare la pronunciazione, senza che ne ostenti l' imitazione e lo sforzo; e ciò potrà fare con tanta maggior facilità, quanto più si studierà di servire, pronunciando, al senso del verso e delle parole,

alla cui forza ha pur servito il poeta adoprandoli. Imperocchè se Dante, malgrado le tante regole minutissimamente accumulate, e quasi più per confondere che per istruire, faceva ed armonizzava i suoi versi sull'impronta originale delle sue passioni, che li modificava e torniva; e per dir meglio, se, informato della sua passione, li fondeva a traverso di questa analogamente, il declamatore potrà anche con la medesima passione con cui furono composti, pronunciarli, e dar loro qnell' accento, quel tempo e quel ritmo, che la stessa passione richiede. Se le parole, le frasi, i versi, i periodi hanno de' suoni più o meno analoghi al loro significato, cioè alla natura dell'oggetto o dell'idea che esprimono , le passioni medesime ch' essi svegliano somministreranno agevolmente il tuono della pronunciazione che a loro conviene. E questa risulterà da quanto saremo per dire intorno all' espressione della passione patetica.

CAPITOLO V.

Dell'espressione propriamente patetica — Della espressione vocale nel tuono e nel tempo — Della visibile applicata a ciascun organo.

La modificazione più distinta che riceve la pronunciazione del declamatore è quella che viene dalla passione, e che per eccellenza prende il nome di espressione, la quale in siffatte modificazioni principalmente consiste. Io riguardo per ora la passione in generale, per quel grado d' interesse, che qualunque idea della mente o affezione del cuore comunica alla persona, che la concepisce e l'esprime nel modo più conveniente

alla sua natura. E siccome la pronunciazione è a un tempo *vocale* e *visibile* , così può dirsi propriamente *espressione patetica*, che dall' una e dall' altra risulta ad un tempo.

Ogni qualvolta sia l'uomo più o meno affetto e commosso da qualche idea o sentimento, e cerchi di comunicarlo altrui con le parole convenienti, egli non può a meno di dare a queste parole l' espressione della qualità e del grado della passione ond'egli è animato. Imperocchè ogni modificazione della mente e del cuore, alterando lo stato di questi organi interni, non può non manifestarsi eziandio negli organi esterni per la unione e dipendenza immediata o mediata, che hanno reciprocamente gli uni con gli altri. Laonde, la voce ed il moto, che da tali principî e per tali mezzi trapassano, anch'essi via via si modificano, e ne prendono l'indole e la forma ; e la parola ed il gesto di segni arbitrari comuni ch'essi erano, diventano particolari e patetici e naturalmente significanti, cioè esprimono la passione particolare che gli anima e li modifica; quindi la pronnnciazione diventa, per così dire, morbida, insinuante, umana, simpatica. Ed ove tal non riesca dobbiamo concludere che o gli organi interni mancano della forza sufficiente a muover gli esterni, o gli esterni non sono fatti abbastanza per obbedire all' azione di quelli; e quindi la voce ed il gesto duri, insignificanti, monotoni, e quasi privi affatto di espressione.

Or incominciando dalla voce, dalle prime e più semplici modificazioni ch' essa ricevette dalle varie passioni che la domavano, emersero i primitivi e rozzi elementi d' ogni linguaggio vocale, che altro non fu,

nè poteva essere, fuorchè una serie e un complesso di naturali interrogazioni, che le affezioni degli uomini più vive e pressanti significavano. Questi informi elementi della voce, che l'impeto della passione e lo stimolo del bisogno estemporaneamente creavano, esistettero assai prima che la parola fosse bella e formata, e somministrarono anzi la prima materia alle parole susseguenti, che di quelli via via si spiegarono e si composero. Così la prima lingua del dolore, come quella di ogni altra passione, non altro fu che un sospiro, il quale, alterandosi e sviluppandosi ognor più secondo la specie e lo svilupgo delle passioni, che lo spingeva, prese di mano in mano la forma ora del *singhiozzo*, che del sospiro è assai più rapido e ripetuto, ora del *gemito* ch'è come un singhiozzo continuo, i cui intervalli sono più estesi e più lenti, ed ora di *fremito*, d'*urlo* e di altrettanti gridi più o meno veementi, e per l' ordinario imitativi di quanto più fortemente sentivano e immaginavano. Per cotal modo la voce, sempre più dispiegandosi e articolandosi, ritenne sempre il primo suono della passione che l' aveva creata, e per quanto siasi in progresso modificata e trasformata in parola, in frase, in periodo, in discorso, essa non perde mai il carattere essenziale e primitivo della passione, che lasciò da prima come effetto, ed a cui ora come segno si riferisce.

Per la qualcosa volendo dare il vero tuono al discorso, al periodo, alla frase ed alla parola che si dee pronunciare, si può ritrarlo dalla interjezione speciale della passione predominante che gli anima. Così pronunciando la semplice esclamazione *Ah!* secondo il bisogno della passione , alla quale si dee servire , darebbe il

tuono per così dire fondamentale e normale di tutte le espressioni particolari, che a quella passione si riferiscono. In questo modo noi avremo facilmente il tuono del dolore o del piacere, della placidezza e dell'ira, del timore o della confidenza, della maraviglia, dell'orrore ecc.; ed ecco il metodo più giusto più semplice e più sicuro da regolare il tuono di qualunque patetica espressione; ed un solo monosillabo opportunamente aspirato diventerebbe come una specie di *corista* che il buon declamatore dovrebbe pur sempre consultare ed applicare al bisogno, come la sola norma esemplare, che gli fornirebbe il tuono proprio alla pronunciazione vocale di qualunque periodo, frase o parola.

Ma non solo il tuono, anche un tempo suo proprio la passione richiede, e questo modifica non pur ciascuna parola, ma l'andamento successivo delle parole, delle frasi, del periodo, che più o meno rapidamente, o lentamente, o interrottamente e quasi per salti si pronunciano, secondochè dall'indole e dalla successione delle idee e de'sentimenti ch'esprimono, ricevono l'impulso ed il moto. E siccome pur tanto variano e le passioni ed il loro grado e i loro accidenti, infinite ancor risultano le modulazioni ed i ritmi, ed infinitamente vario il portamento della voce nella pronunciazione successiva e continua delle parole. Nè regola migliore e più certa possiamo trovare su tal proposito fuorchè quella che ci offre il moto che notiamo nella successione delle idee e de' sentimenti che la passione sviluppa e promuove. Quindi si accelerano e s'incalzano gli accenti dell' ira, della gioja e del furore, e tardeggiano e inciampano quelli del timore, della tristezza, dell' orrore.

Ogni lingua ha notato e figurato i suoi elementi più o meno arbitrari e convenzionali della voce, come le vocali, le consonanti, le articolazioni, le parole intere ed alcuni loro accenti grammaticali; ma gli accenti ed i tuoni della passione furono lasciati alla natura che gli detta da pertutto e sempre gli stessi. Chi sente, naturalmente li distingue e li pratica. Dal selvaggio all'uomo più incivilito e più colto, se ne togli le picciole differenze di costituzione, di temperamento e di clima, il tuono della passione risulta sempre e da per tutto lo stesso. Quindi è che secondo certi caratteri più distintivi delle passioni, si può ancora determinare la voce, che a quelle risponde. E questo è pur quanto hanno finora trattato gli antichi ed i moderni. Quintiliano ne avea più che gli altri diffusamente parlato; ed egli non ne dice più di quanto ne avea detto più brevemente Cicerone avanti di lui: *Aliud enim vocis genus iracundia sibi sumat: acutum, incitatum, crebro incidens. Aliud metus: demissum, et haesitans et abjectum. Aliud vis: contentum, vehemens, imminens, quadam incitatione gravitatis ecc. Aliud voluptas: effusum, lene tenerum, hilaratum ac remissum ecc. Aliud molestia: sine commiseratione grave quidquam, et uno pressu ac sono obductum ecc.* (1)

Niuno fra' moderni, ch' io sappia, ha meglio tratteggiato il tuono ed il ritmo della voce corrispondente all' indole ed al moto della passione quanto il Buffon: « Certe mozioni mentali, egli dice, affettano certi tuoni « di voce. La voce del dolore è debile ed interrotta; quel- « la della disperazione è impetuosa e non seguita; la

(1) De oratore Lib. III.

« gioja prende un tuono vivo e dolce, il timore un tuono « sordo e tremante. I tuoni dell' amore e della bontà « sono melodiosi ed uniformi ; quelli della rabbia for- « ti e dissonanti. La voce d'un ragionatore tranquillo è « eguale e grave senza riuscir disaggradevole; e quegli « che declama con vigore impiega molte modulazioni, « variandole conforme a' diversi movimenti che anima- « no il suo discorso. »

E qui pur deesi notare che lo stesso ragionatore per quanto si supponga tranquillo, non può non ricevere e come indirettamente dall' indole ed importanza delle sue idee, quel grado d'interesse, e per conseguenza di passione che lor corrisponde. Per la qual cosa non può anch'egli prescindere da quella espressione più o meno patetica, ch'è proporzionata all' impressione ed al movimento che riceve dalle sue idee. Sotto questo rapporto l' oratore più tranquillo e contento, l' istruttore più riflessivo e più semplice, il narratore di cose che men lo riguardano, non può fare a meno di essere soggetto a questa legge fisiologica. Lo stesso Buffon accuratamente rifletteva: « La voce non varia soltanto « nel linguaggio della passione ; un sentimento vivo, « un'idea interessante vi operano pure egualmente. Si « riguarderebbe quale ignorante dell'eloquenza narra- « tiva chi parlasse con l'accento medesimo di una mo- « zione lenta e di una mozione vivace, d' un lavoro pe- « noso e d'un'opera facile, di una sensazione spiacevole « e di un dolore spasmodico ; chi rendesse conto di « una tempesta strepitosa dell' oceano, de' fragori rad- « doppiati del tuono, delle devastazioni di un terre- « moto o della caduta di una piramide egiziana col « medesimo tuono di voce, col quale descriverebbe il

« mormorar d' un ruscello, gli accordi dell'arpa eolia,
« il bilanciare della culla d' un bambino, o la discesa
« d'un angelo. L'elevazione delle idee dà nobiltà all'e-
« spressione: e noi attendiamo naturalmente da Achil-
« le, da Sarpedonte e da Otello un accento virile ed
« armonioso, uno stile energico, ed un' attitudine di-
« gnitosa » (1).

Da tali osservazioni risulta, che la passione determina la voce nel suono e nel tempo, e che tali modificazioni delle quali abbiamo accennate le più generali, essendo le stesse in tutti gli uomini di tutti i tempi e di tutti i luoghi, non sono state notate come quelle che vengono dettate dalla natura a chiunque senta, e sappia conoscere quel che sente.

Quello che abbiamo osservato intorno all' organo vocale si osserva egualmente intorno agli altri che pur come quello alla passione predominante più o meno obbediscono. Ricevendo ciascuno di essi il suo movimento particolare, e prendendo la sua conveniente attitudine la figura, il colore e l' atteggiamento della persona e di ogni sua parte, più o meno modificabile, diventano anch' essi effetti ed indizi delle idee e dei sentimenti, che ne sono cagione od occasione; e così l' espressione si spande per tutta la persona, e non pur vocale diventa ancora visibile ; e tutti i membri diventano più o meno espressivi e parlanti. Niuno ha meglio espresso questa efficacia quanto l'autore di quell'epigramma riferitoci dal commentatore di Sidonio:

« Tot linguae, quot membra viro, mirabilis est ars,
« Quae facit articulos, ore silente, loqui.

(1) Storia naturale dell'uomo. Della virilità.

Ed è pure questa lingua meccanica come la vocale, che abbiamo di sopra considerata, essendo dalla sua natura a tutti egualmente e costantemente insegnata. Scorriamo intanto i principali fenomeni, e veggiamo come ciascuno organo si presti e concorra a tal magistero.

I. *Positura*. Lo stato interno della persona si manifesta da prima nel contegno, ossia nella maniera di tenere il corpo, il quale può star dritto o piegarsi, e stando dritto elevarsi o ritrarsi, e piegandosi inclinare innanzi o indietro, a dritta od a manca. E a determinare vie più queste generali posizioni concorre massimamente l'atteggiamento di certi muscoli o parti, quali sono il petto, le spalle, il collo, la testa, le braccia, le gambe. Essi si elevano e s' irrigidiscono nell' orgoglio nell'ammirazione, nella collera ecc., e si abbassano e si rassiderano nella tristezza, nel timore, nella pietà ecc., declinano nel dolore e nell' orrore ecc. Meravigliosa è, fra le altre, la positura che ci presenta Dante di Farinata:

« Ed ei s' ergea col petto e con la fronte
« Come avesse lo inferno in gran dispitto: ec.

« Ma quell' altro magnanimo a cui posta
« Restato m' era, non mutò aspetto,
« Nè mosse collo, nè piegò sua costa (1).

E quel d' Ariosto:

« In se raccolto
« La mira altier, nè cangia cor nè volto (2).

(1) Divina Commedia, Inferno, c. X.
(2) Orlando furioso, c. II.

II. *Incesso.* Con la positura si combina eziandio l' andamento, il quale può essere o rapido, o lento, o interrotto, o regolare ed equabile , o irregolare e confuso. Lo rende grave e tardo l' orgoglio, affrettato la gioja, debile o incerto il timore, ineguale e tumultuoso l' ira ecc. Virgilio :

« Et vera incessu patuit dea (1).

Ogni passione ha il suo movimento e il suo passo. Dante, ove occorre, non cessa mai di determininarli,

« Questi parea, che contro me venesse
« Con la testa alta (2).

« Noi andavam co' passi lenti e scarsi (3).

« Dritto, si come andar vuolsi, rifemi
« Con la persona (4).

III. *Volto.* Il volto è quello in cui , come in un quadro, tutta l' anima si dipinge. In esso traspariscono fedelmente tutti i più piccioli moti della mente e del cuore ; ed a seconda di questi la sua figura si altera e si colora ; nè v' ha sentimento che ivi non lasci il suo tratto e la sua tinta corrispondente. Dopo Cicerone Quintiliano n' espresse in questo modo la singolare energia: *Dominatur autem maxime vultus : hoc supplices , hoc minaces, hoc blandi, hoc tristes , hoc hilares, hoc erecti , hoc submissi sumus; hoc pendent homi-*

(1) Aeneid. I.
(2) Inferno, c. I.
(3) Purgatorio, c. XX.
(4) id. c. XXII.

nes, hoc intuentur, hunc spectant etiam antequam dicimus, hoc quosdam amamus, hoc hodimus, hoc plurima intelligimus ; hic est saepe pro omnibus verbis (1). Quindi veggiamo in esso ora la dolce fiamma dell' amore che lo consuma, ora il freddo pallore della paura o dell' odio, ora il rossore della vergogna , ora il vampo estuante dell'ira, ed ora un alternare di varie forme ed opposte tinte, che rapidamente si succedono, si compongono e si distruggono. E questa la parte che hanno i pittori e i poeti principalmente descritta nelle opere loro.

« Divenni smorto
« Come fa l'uom che spaventato agghiaccia (2).

« S' egli ama bene, e bene spera, e crede
« Non t' è occulto, perchè il viso hai quivi,
« Ove ogni cosa dipinta si vede (3).

« E quel frustato celarsi credette
« Bassando il viso (4).

IV. Il *naso*, *il mento*, e specialmente le *labbra* si conformano anch' essi con l' espressione del volto, e vie più la caratterizzano e la confermano. Il naso si ritira nell'odio, si arriccia nel furore, si affila nel timore, si prostende al dolore. Lo stesso mento, ancorchè meno docile, pur talvolta o si aguzza e si contrae, o si abbandona e si appoggia sul petto. Ma assai più che il naso ed il mento hanno le labbra una gran parte nella varia espressione del volto. Quante forme , tutte vaghe e si-

(1) Inst. orat.
(2) Dante, Purg. c. IX.
(3) Parad. c. XXIV.
(4) Inf. c. XVIII.

gnificanti, non prendono? Esse rimangono mezzo a parte ne' desiderî e nel piacer dell'amore, si tengono chiusi nell' invidia e nell' odio, si contraggono nel furore, sicchè scoprono alquanto lo strider de' denti, si mordono nella disperazione, il superiore si abbandona sopra l' inferiore nella tristezza; ed ora s' invermigliano, ed or si appassiscono, e nella bocca risiede l'espressione della gioja, del contento e del riso.

« Lo fiorentino spirito bizzarro
« In se medesmo si volgea co' denti (1).

« E quando vide noi se stesso morse
« Sì come quei cui l'ira dentro fiacca (2).

« Ambo le labbra per furor si morse (3).

V. *Occhi*. Sono queste le parti che nell'espressione del volto fra le altre primeggiano. L' occhio per la sua mobilità è quello che a' moti dell' anima più prontamente obbedisce, e per la sua trasparenza ci par di vedere l' animo stesso nel di lui fondo. E quest' effetto è si meccanico e necessario, che l' uomo il più esperto non può nasconderlo, ond' è che l' occhio sempre verace smentisce pur sempre il labbro, o qualunque altro organo cercasse mentire. Esso adopera e varia ad un tempo e rapidamente moto, postura, cenno e colore. Laonde si mostrano nubilosi o sereni, turbolenti o placidi, mesti o ridenti, dimessi od alteri. Talvolta le palpebre si tengono mezzo chiuse, e la pu-

(1) Dante, Inf. VIII.
(2) Id. Inf XII.
(3) Tasso c. IV.

pilla si eleva alcun poco , si cela ed annunzia il più profondo dolore; e tal' altra si spalancano le une, e l' altra o erra incerta per ira , o si affisa immobile nel terrore. Quanta espressione non aveano gli occhi di Giunone, allorchè Virgilio diceva di lei?

« Diva solo fixos oculos aversa tenebat (1).

E Dante in quante guise pur non gli adopera? Ora annunciano la gravità, come:

« Genti v' eran con occhi tardi e gravi,
« Di grande autorità ne' lor sembianti (2).

Ora la vergogna:

« Allor con gli occhi vergognosi e bassi,
« Temendo che 'l mio dir gli fosse grave,
« Infino al fiume di parlar mi trassi (3).

Ora l'ira, come in Caronte:

« Che 'ntorno agli occhi avea di fiamme ruote (4)

E Tasso move siffattamente quelli di Armida:

« Serenò allora i nubilosi rai
« Armida, e si ridente apparve fuore,
« Ch' innamorò di sue bellezze il cielo. (5)

(1) Aeneid. c. 1.
(2) Infer. IV.
(3) id. III.
(4) id. III.
(5) Ger. Lib. c. IV.

Ma quello che rende gli occhi massimamente espressivi e significanti, si è quel vapore, che raccolto ne' vasi lagrimali per dolore o per ira, talvolta dolcemente gli annebbia e gl' irrora, e talvolta addensato cade in gocciole, che interrottamente succedonsi, e sovente è tanta la piena, che sgorga e trabocca in torrenti; e qualche volta ancora:

« Lo pianto stesso di pianger non lascia
« E il duol che trova in su gli occhi rintoppo,
« Si volve in entro a far crescer l' ambascia (1).

Niuno meglio di Plinio ha descritto la forza dell' espressione oculare: *Profecto in oculis animus habitat. Ardent, intenduntur, humectant, connivent. Hinc illa misericordiae lacryma. Hos cum osculamur, animum ipsum videmur attingere. Hinc fletus et rigantes ora vivi* (2). Perlocchè non dee farci meraviglia, se Apulejo veggendo a Corinto una mimica rappresentazione di *Paride in Ida*, trovò che Venere danzava talvolta con gli occhi soltanto, *nonnunquam saltare solis oculis* (3). Si crede che i Siciliani abbiano, più che ogni altro popolo, il talento e l' abitudine di parlare con gli occhi.

VI. *Ciglia.* Con gli occhi gareggiano di espressione le ciglia, talchè Le Brun dava a queste sugli occhi la preferenza. Esse ora si abbassano ed ora s' innalzano, ora si appianano ed ora s' inarcano, ora si avvicinano ed ora si scostano, e prendono tali e tante forme che

(1) Dante, Inf. XXXIII.
(2) Natur Hist. Lib. XI.
(3) Metamorph: Lib. X.

leggi facilmente in ciascuno il carattere dell' idea e del sentimento che vi si raccoglie e predomina:

« Gli occhi alla terra, e le ciglia avea rase
« D'ogni baldanza, e dicea ne'sospiri (1).

VII. *Fronte.* La fronte anch'essa, alzandosi od abbassandosi, spianandosi od increspandosi, minaccia o si abbandona, si rasserena o s'intorbida, e concorre dalla sua parte all'espressione del riso. Quindi i prepotenti per Dante:

« Alto terran lungo tempo la fronte (2).

e Tasso:

« Dolcemente feroce alzar vedresti
« La regal fronte.

Spesso è la sede dei più gravi pensieri, che in essa principalmente si raccolgono e si concentrano.

VIII *Capelli.* I capelli, i peli medesimi prendono parte nell'espressione visibile della persona, ed ora si rizzano e si rabbuffano, ed ora cadono abbandonati e negletti, e la tristezza o la disperazione del volto accompagnano. Quindi *Steteruntque comae*, in Virgilio; ed in Dante:

« Già mi sentia tutto arricciar li peli
« De la paura (3).

Quintiliano aveva osservato: *Capillos a fronte contra*

(1) Inf. VIII.
(2) id. VI.
(3) id. XIII.

naturam retroagere, ut sit orror ille terribilis (1). E S. Agostino certifica che una persona dei tempi suoi comunicava spontaneamente questo movimento ai suoi capelli, facendoli rizzare e abbassare a suo talento.

IX *Mano*. L'organo che dopo il vocale è più in azione nella pronuncia si è il braccio, e per esso la *mano* e le *dita*. Questo stromento, per cui l'uomo diventa fra gli animali il più operativo ed industrioso, concorre eziandio a renderlo espressivo e significante. Infiniti sono i moti ed i gesti dei quali è capace, che gli antichi ne formarono un'arte particolare per regolarne l'uso, che *Chironomia* secondo Quintiliano (2) appellavasi, e *palestrici* si denominavano coloro che la insegnavano. Quindi per tal ragione furono alcune volte dette le mani *loquacissime* e *linguacciute* le dita. (3) Ma qui dovendo considerare i soli gesti che alla passione si riferiscono, possiamo sicuramente asserire, che il braccio le dita e la mano tali movimenti possono concepire, che bastano soli ad esprimere tutta la passione che li produce. Il protendere o l'incurvare del braccio, l'impugnar o l'aprire e il tremar della mano, il portarla al cuore, alla testa, al mento, lo stringer l'una e l'altra insieme, lo stendere o ritrar delle dita, l'uso dell'indice,

(1) Lib. 2.

(2) Lib. 2.

(3) « Loquacissimae manus, linguosi digiti ». Cassiodoro. Var. epist. lib. IV, ep. 51.— E nel libro I, molto meglio: « Manus vero sine quibus trunca esset actio ac debilis, vix dici potest quot motus habeant, cum pene ipsam verborum copiam persequuntur. Nam caeterae partes loquentem adjuvant: haec (prope est ut dicam) ipsae loquuntur ».

A. S.

ora assegnando ad un oggetto, ed ora regolarmente agitandolo; e così pure il cacciarsi le mani entro ai capelli e strapparli, battersi, graffiarsi, minacciare ed offendere in diversi altri modi non pur gli altri, che sè, possono riuscire di una significazione vivissima e maravigliosa.

« Con le unghie si fendea ciascuna il petto
« Batteansi a palma e gridavan sì alto (1).

« Ossia che il cor tremando come foglia
« Faccia insieme tremare e mani e braccia (2).

Cicerone, lodando la declamazione di L. Crasso, notava fra gli altri pregî l'impiego del suo dito. Ad esso è riserbato principalmente la minaccia della vendetta:

« Mostrarti o minacciar forte col dito (3).

Si narra che la signora Dumesnil si è valuta di cotal gesto, declamando quel tratto d' *Ifigenia* ad *Erifile*: *Ce n'est pas Calchas que vous cherchez ici.* E il commediante Sarazin col solo agitare e tremar della mano, faceva dimenticare la sfavorevole figura della persona, e tremare e lagrimare gli spettatori.

I pochi tratti, che abbiamo dato di ciascuno organo della pronunciazione visibile, bastano a provarci come ciascuno nella maniera sua propria concorre ad esprimere la passione. Alcuno ha desiderato, e tal altro ha tentato di raccogliere ordinare e descrivere i moti ed i

(1) Dante Inf. c. VIII.
(2) Ariosto c. IX.
(3) Dante Inf. c. XXIX.

segni proprî di ciascuna passione e di ciascuno organo; e quindi formarsene un dizionarietto tecnico. E certo l'opera potrebbe riuscir profittevole, ed al filosofo che troverebbe de' materiali da discutere e combinare, ed all'artista che vi troverebbe l'espressioni convenienti al bisogno per imitarle. Sulzer proponeva questa classificazione, e sperava che quanto si è fatto nella Botanica si potesse ancor fare nella mimica, e ad ogni gesto si appropriasse il suo nome. Tutto è bene tentare. Io dico solo, che gli oggetti della Botanica sono permanenti, e si possono facilmente indicare e determinare. Non così le passioni, che, per le loro infinite modificazioni, e per la rapidità dei passaggi, che si succedono e si distruggono, non ci offrono degli oggetti stabili e definibili come quella. E può anche intervenire che un lavoro siffatto non frutti quel vantaggio singolare, che altri ne speri. Le troppo minute osservazioni riescono per l'ordinario piuttosto a confondere che a schiarire; e l'ingegno creatore dietro certi modelli generali ed archetipi, ama più di creare, che di ripetere in qualunque arte.

E qui dobbiamo notare che l' azione di tali organi, che noi abbiamo partitamente considerata rispetto a ciascuno, si mostra per l' ordinario più o meno complessa, simultanea e generale rispetto a tutti. Tutti cioè ad un tempo si muovono, si atteggiano ed operano, secondo la maniera propria di ciascuno, esprimendo simultaneamente lo stesso sentimento e la stessa idea. Ma spesso gli uni sono più espressivi quando gli altri lo sono meno, e talvolta gli uni tacciono e si riposano affatto, mentre gli altri parlano ed operano invece loro. Ond'é che alcune parti rimangono

immobili e inanimate, mentre certe altre tutte preoccupano l'espressione del momento. Lo stesso organo della voce, che ha la parte principale nella pronunciazione, spesso dà luogo ad altri organi, o loro affida quello che esso o non potrebbe affatto, o non così bene eseguire. Ovidio diceva:

« Saepe tacens vocem verbaque vultus habet.

Quindi si è distinta la lingua del silenzio, la quale consiste nell'espressione visibile di qualche organo, mentre il vocale si tace affatto. Niuno ha meglio di Dante tratteggiato questa lingua muta.

« Io mi tacea, ma il mio desir dipinto
« M'era nel viso e il dimandar con esso,
« Più caldo assai, che per parlar distinto (1).

E altrove:

« Volger Virgilio a me queste parole
« Con viso che tacendo, dicea taci (2).

Con quanta felicità non ha descritto l'Ariosto il silenzio di Angelica in quei versi mirabili?

Stupida e fissa nell'incerta sabbia
Co' capegli disciolti e rabbuffati,
Con le man giunte e con le immote labbia,
I languidi occhi al ciel tenea levati,
Quasi accusando il gran motor che gli abbia
Tutti conversi nel suo danno i fati (3).

(1) Par. c. IV.
(2) Purg. c. XXI.
(3) Orl. c. VIII.

Quale doveva essere l' espressione del silenzio che doveano spiegare i senatori romani alla presenza di Catilina, allorchè il solo Cicerone dicea altamente a costui: *Quid expectas auctoritatem loquentium, quorum voluntatem tacitorum perspicis? De te cum quiescunt, probant, cum patiuntur, decernunt, cum tacent, clamant.* Ed è questo quel silenzio che clamoroso dicea Cassiodoro : *Silentium clamorosum* (1).

CAPITOLO VI.

Teoria natura ed uso dell' espressione — Carattere fondamentale delle espressioni *imitative* e *cooperative* — Loro conflitto e combinazione.

Abbiamo esposto altrove le differenti specie di accenti, di tuoni e di gesti, che sono state finora distinte, e servono generalmente alla pronunciazione oratoria. Or tale è la forza della passione o dell' interesse, che domina colui che declama, che non può non influire su quei tuoni e quei gesti che propriamente non sono detti patetici. Tutti quindi prendono questa qualità predominante, e più o meno patetici tutti diventano. Riguardate l'espressioni sotto questo punto di vista il più semplice e generale, noi cercheremo di ridurle e ordinarle secondo la loro più giusta teorica, onde più accuratamente e secondo i veri principî della natura regolarne l' arte e la pratica.

Ogni idea o sentimento, operando fisicamente su gli organi interni ed esterni della persona, dee produrre dei moti corrispondenti; e questi come tali diventano

(1) Loc. cit.

segni naturali dell'idea o sentimento, al quale si riferiscono; come effetti delle cagioni od occasioni che li producono e li promuovono. Or riguardando tali segni od effetti rispetto alle loro cagioni, possono riferirsi o alla *percezione* o alla *sensazione*. La percezione ci rappresenta l'oggetto sia esterno e reale, sia interno e ideale; e la *sensazione* si circoscrive al piacere o dispiacere, ossia all'interesse, che la percezione dell'oggetto reale o ideale in noi suole produrre. Per tal ragione noi dobbiamo primamente distinguere l'espressione della percezione o della *mente*, e quella della sensazione o del *cuore*.

Che la mente, e per essa la percezione, come il cuore, e per esso la sensazione, agiti e commuova più o men fortemente alcune parti del corpo, nessuno può dubitarne. Le speculazioni più astratte, le verità più sublimi, le più tranquille meditazioni ci alterano siffattamente la voce, il viso, gli occhi, la fronte ecc., che acquistano anch'essi le loro espressioni particolari. Noi ne abbiamo la pruova più luminosa nella *scuola di Atene* di Raffaello, ove fra le tante figure, e tutte riflessive e tranquille, non ve n'ha alcuna che non abbia la sua fisonomia espressiva e significante. Archimede, che entrando nel bagno trova la soluzione del problema della corona, e pieno e lietissimo di quella scoverta corre a casa tutto scomposto, e gridando: *l'ho trovata*, dovette atteggiarsi a pronunciare nella maniera più propria allo stato della sua mente. La storia letteraria è ripiena di siffatti fenomeni, sicchè possiamo sicuramente asserire che le più astratte verità e le idee più sincere hanno anch'esse i loro piaceri ed i loro affetti, e quindi la loro espressione conveniente.

Egli è poi verissimo che tali espressioni sono men calde e sensibili di quelle che alla sensazione ed al cuore appartengono, e che propriamente alla passione si attribuiscono, ed a queste per eccellenza il nome di *espressione* volgarmente suol darsi. Ora a queste limitandoci particolarmente, quelle che fra tutte prevalgono, sono le così dette *fisiologiche* ed *istintive*. Aggrinza la fronte, affisa il guardo, inarca le ciglia chi medita profondamente; così in chi sente più o meno forte ora si allenta o si accelera la respirazione, ora il sangue si raccoglie nel volto, o si riconcentra nel cuore, ora si scolora il labbro e la guancia, ora l'occhio si ammortisce o si avviva, e s'irrigidiscono o rilassano i muscoli, si gonfiano le vene, si rizzano i capelli ed i peli, e tali altri fenomeni si sviluppano, che quali effetti puramente meccanici seguono necessariamente ed immediatamente l'influenza delle loro cagioni, senza che la nostra volontà vi cooperi o possa impedirli. E per tal ragione non possono mai verificarsi per arte se questa non ha la forza di eccitare il grado di passione conveniente a tal effetto, ossia la cagione fisica, che sola può generarli. Per la qual cosa l'attore che facilmente pianga e cangi di colore e rabbuffi i capelli come colui di cui parla S. Agostino, ci fa supporre in esso molta immaginazione per risvegliare la passione richiesta, e conforme attitudine negli organi che prontamente obbediscono.

Dietro questi segni meccanici e necessarî si spiegano i *volontari* e *spontanei*, nei quali prende più o meno parte la volontà, ed i primi a spiegarsi, e che a quelli più o meno si approssimano, sono gl'*imitativi* od *analoghi* che l'oggetto della percezione o l'effetto della sensazione

in certo modo dipingono. Alla vista degli esseri non pur ragionevoli, che bruti ed inanimati noi ci sentiamo più o meno inclinati e disposti a contraffarli ed a lor conformarci secondochè più o meno ci commuovono e c' interessano. Così noi imitiamo i suoni, i moti e le forme non pur del tuono, del torrente, degli aquiloni, del leone, del toro, ma quelli della persona la cui presenza più fortemente ci affetti. Quindi alla presenza od anche alla pura immagine d' una persona benefica o malefica, noi ci sentiamo volentieri ed anche nostro malgrado sospinti a comporci alla loro maniera per una specie d'istinto, che ci obbliga a più o meno imitarli. Per questa legge fisiologica l'uomo pronuncia, si muove e si atteggia analogamente agli oggetti che più lo feriscono per l'imperio di quell'azione, che gli obbietti esercitano su l'animo nostro, e l'animo nostro sui nostri organi interni ed esterni.

Dall'imitar tali oggetti od immagini più o meno sensibili, si passò di mano in mano ad imitare e dipingere eziandio le loro relazioni, e quindi le idee più astratte ed intelligenti, e le affezioni più delicate e sentimentali. Per lo qual magistero lo stesso uso che delle parole fu fatto convertendole di proprie in improprie, si fece pure e de' tuoni e di gesti, i quali di propri divennero anch' essi *improprî* e *metaforici*. La qualità di certi tuoni e di certi accenti, la pronunzia rapida o lenta, regolare o confusa di certe parole, di certi moti, di certi gesti imitano più o meno figuratamente e sensibilmente la qualità e l' andamento delle idee e delle affezioni a cui si rapportano. Quindi l' ostinato stringe il pugno e si tiene ritto e saldo sulla persona, il malinconico e il timoroso contraggono e

rimpiccoliscono il corpo, l'orgoglioso e il superbo gonfiano il petto, elevano le spalle, il collo e la testa, e l' incerto e dubbioso interrompe e confonde ad ogni istante i suoi pensieri ed i suoi movimenti. La stessa idea del grande e sublime nell' ordine intellettuale e morale c'induce ad ingrandire le proporzioni del corpo, ed a mostrarci compresi da alcun profondo pensiero.

Egli è facile immaginare come da queste prime espressioni imitative ed analoghe via via sviluppate, alterate e composte, infinite altre se ne sieno in progresso moltiplicate, e se ne possano tuttavolta moltiplicare. Ma queste a misura che si vanno allontanando dall' origine loro e che si alterano, la loro forma primitiva, la loro analogia si viene egualmente oscurando, sicchè perdendo alla fine il carattere di espressione patetica quello acquistano e semplicemente ritengono di segno *arbitrario* e *convenzionale*. Ed attenendoci qui soltanto al carattere dell'espressione patetica possiamo stabilire come principio fondamentale e regolatore di essa, che la relazione più generale di causa e di effetto ne costituisce la natura e la forza. E siccome tale relazione può essere più o meno evidente o necessaria, più o meno diretta o indiretta, da siffatta necessità ed evidenza maggiore o minore risulta la maggior o minor forza dell'espressione. L'espressione può esser dunque più o meno forte, vivace e significante ogni qual volta abbia relazione più o men necessaria, evidente e diretta con l'idea o sentimento da cui procede. Ed estendendosi cotale relazione alla naturale od istintiva imitazione od analogia tra l' effetto e la cagione, ossia tra il segno e la cosa significata, possiamo determinare il

sudetto principio nel modo seguente: che l'espressione riuscirà tanto più vera , più viva, e più significante, quanto è più evidente e diretta la relazione tra l' idea o l'affetto e l'immagine, che a tale idea od affetto si sostituisce, e tra questa immagine e l'azione figurata ed impropria,con la quale si esprime al di fuori col mezzo della pronunciazione vocale e visibile.

V' ha un altro genere di espressioni che pur sono spontanee come le precedenti, e che non già all'imitazione, ma servono bensì quali mezzi più o meno atti ed opportuni a soddisfarla ne' suoi bisogni e ne' suoi desiderî. Nell' amore noi stendiamo dolcemente le braccia, e c'incliniamo verso l'oggetto amato, e teniamo mezzo aperte le labbra, e quasicchè gli occhi socchiusi, perchè tendiamo ad abbracciarlo ed a possederlo, e ad evitare qualunqne altra distrazione, e tutta trasfondere in esso l' anima nostra. Nell' odio per lo contrario decliniamo sia per timore o disprezzo dell' oggetto odiato, e mettiamo le braccia, le gambe, il corpo tutto nell'attitudine di fuggirlo e di minacciarlo, o di respingerlo e di distruggerlo. Ora a somiglianza di queste due passioni ogni altra ha pure un suo fine proprio e conveniente alla sua natura, al suo sviluppo, al suo grado, essa dee conforme a questo fine e tendere ed operare al di fuori, e per conseguente tutti gli atti ed i moti, che a tal uopo s' impiegano, diventano tanto più espressivi e significanti, quanto più sono necessarî ed efficaci a conseguirlo. La forza di tali espressioni sta dunque nella relazione più o meno evidente o necessaria o diretta de' mezzi col fine.

Questo fine e quest'azione può riguardare o l'oggetto esterno, o la cagione della percezione o sensazione, od

il soggetto, sia la persona che li riceve, sia noi medesimi. Per la qual cosa i nostri movimenti ed i nostri gesti si possono riferire direttamente o agli altri o a noi medesimi. Così, quando noi non possiamo o non dobbiamo reagire contro la cagione esterna della nostra passione, ci rivolgiamo e riconcentriamo in noi stessi, e la nostra azione si circoscrive allo stato interno dell'animo nostro, o temperandone l'amarezza o alimentandone la compiacenza. Ed ecco perchè nella tristezza profonda che ci abbatte, molti atti tendono a sollevarci ed a sostenerci, siccome nella gioja molti altri ad esilararci e moltiplicarla. Il sedersi, il giacere, il sostenersi la fronte, dilatare o distendere certi muscoli, il sospirare, il gemere, il piangere, lo abbassare o chiudere gli occhi per evitare, soffogare od allegerire quel che ci attrista ecc. sono atti adoperati a procacciarsi opportunamente alcun rimedio, sfogo e sollievo. E per lo contrario nella gioja si vuole vivere e sentire il più che si possa, e più atti festivi si ripetono e si comunicano, amandosi di vedere la stessa passione diffusa negli altri e moltiplicata, per quindi raccoglierla di nuovo e goderne ancor più. L'uomo allegro vuole spandersi e moltiplicare la sua propria esistenza, trova e gusta per tutto la cagione della sua gioja; quindi il canto, il ballo, il batter forte la palma, il romoreggiare, l'abbracciare e baciar gli astanti e compiacersi di tutto, come se tutto fosse fatto e disposto a dilettarlo e giovargli. Ma la tristezza per una ragione contraria ci limita a noi soli, come se ogni altro oggetto ci dovesse ancor più nuocere od annojare; e gli oggetti più innocui ed indifferenti si temono, si fuggono e si abborriscono come cagioni o stromenti

che possono accrescere la nostra propria tristezza. Tutte queste ed altrettali espressioni tendono o ad agevolarci ed accrescere il senso dolce e gradevole della passione, o a disfogarne e diminuirne il molesto e l'ingrato.

Noi possiam chiamare tali gesti o segni, sia che ad altri od a noi si rapportano, *cooperativi*, per distinguerli da quelli che abbiamo chiamati imitativi ed analoghi. Ed a questi due generi possono, s'io mal non veggio, tutti ridursi i tuoni, i gesti ed i movimenti che si riguardano come più o meno naturalmente espressivi. E nella loro ragione sta tutta la teorica e l'arte della pronunciazione patetica, in quanto abbiamo osservato la pronunciazione tutta si restringe ad eseguire, il più fedelmente che può, l'intenzione dell'animo nostro, che si propone di fare in tutto o in parte quello che la passione richiede. Ed essendo sua intenzione o d'imitare l'oggetto o di usarne a suo meglio, o secondarne gli effetti, noi possiamo distinguere agevolmente e quando si debbano adoperare i gesti *imitativi*, e quando i *cooperativi*, e quando alternarli o comporli insieme, e sino a qual punto, qualora si determini l'interesse attuale della passione predominante. Imperocchè se, p. e. essa comanda di fuggire o di minacciare o di assalire l'oggetto malefico, non può impiegare ad altro uso gli organi destinati a quest'uopo, e dipingerlo ed imitarlo con quei medesimi co'quali dee fuggirlo o minacciarlo o assalirlo. In caso di collisione par dunque che la progressione da osservarsi sia la seguente, che cioè l'animo appassionato cerchi prima di attendere e provvedere all'obbietto esterno della sua passione, indi al subbietto o al suo stato interno, e finalmente all'ana-

logia, imitazione o pittura dell' uno o dell' altro. Ove dunque dobbiamo occuparci a far quell'uso, che la passione ci detta, dell'oggetto esterno che l'eccita, poco o nulla curiamo di noi; e quando ad alleviare la nostra persona siamo principalmente ed unicamente rivolti, poco o nulla possiam badare ad imitare e dipingere l'uno e l'altra. E perciò si dee sempre trascegliere l'espressione più necessaria, più efficace e diretta, se le leggi della natura si vuol secondare.

Ma spesso queste medesime espressioni sì diverse di indole e di fine, nello stesso incontro si succedono e si alternano con tanta rapidità, che tu credi che la pronunciazione sia non solo imitativa, ma cooperativa e relativa all' oggetto e soggetto ad un tempo, esigendo la passione che all'uno ed all'altro fine si serva ad un tempo. Quindi diviene che, servendo tutti gli organi alla stessa passione, ciascuno cerca di adempiere il suo ufficio particolare, di cui è incaricato, nel modo più conveniente alla sua natura e destinazione. Noi osserviamo un tal caso ogni qual volta certe passioni veementi rapidamente sviluppansi, per cui i gradi differenti che si succedono, diversificando a proporzione lo interesse e l'intenzione della persona, l'obbligano a variare la natura del gesto e della pronuncia, e questa variazione per la celerità con cui la passione procede, non può in alcuni incontri eseguirsi da tutti gli organi con la stessa prontezza, sia per la loro natura meno disposta a tale attitudine, sia per aver ricevuto una sì forte impressione dallo stato precedente della passione, da non potersi così facilmente ricomporsi ed atteggiarsi opportunamente. Quindi è che in generale l' espressione che precede, ritiene sempre alcuna parte o resto

di quella che l' ha preceduta. Gli occhi, le ciglia ed il volto sono i primi e più pronti a risentirsi di qualunque interno movimento; ma le braccia, le gambe, la persona non possono corrispondere con la stessa facilità. Ond'è che mentre gli uni eseguono un'espressione, possono gli altri trovarsi ancora preoccupati ed imbarazzati dall'espressione precedente. Questo fenomeno è frequentissimo nella pronunciazioue successiva; e l'artista non dee trascurarlo per bene imitarlo opportunamente.

Più difficile, e non meno frequente, è l'altro caso, in cui la stessa passione simultaneamente comanda agli organi rispettivi, espressioni di specie diverse. Per cui, mentre alcuni gesti sono cooperativi, l' uno è inteso all'oggetto, l' altro al soggetto, nè manca chi ad un tempo sia imitativo o dell' uno o dell' altro. Perocchè, servendo tutti gli organi alla medesima passione, ed essendo questa più o meno complessa, o tendendo a più fini, ciascuno organo cerca di adempiere il suo ufficio particolare, di cui è incaricato nel modo più conveniente alla sua natura o destinazione. Così noi veggiamo nella medesima espressione il prospetto di tutti gli elementi della passione, dalla quale procede, come accade nella gelosia, la quale non è che un complesso di più affetti conspiranti insieme, che non pur si succedono rapidamente, ma simultaneamente cooperano. Ond' è che distinguiamo ad un tempo l' espressione dell' amore, del sospetto, della collera, dell' odio ecc. Parimenti nella stessa passione più semplice dell'amore o dell'odio alla presenza dell'oggetto amato o abborrito nell'atto che la persona tende verso quello, o ne declina, o lo minaccia, dà alla sua voce, alla sua fisonomia

a' suoi atteggiamenti un tuono, una forma siffatta, che con alcuni tratti l'indole imita e dipinge dell' oggetto presente, dalla cui azione procede la sua passione, e con altri tende a diminuire il dispiacere, od accrescere il piacere che la passione gli fa provare.

In tale complesso di espressioni diverse e contemporanee si osserva in generale che all'espressioni analoghe servono principalmente gli occhi e la fisonomia, ed alle cooperative, le braccia, le mani, la positura del corpo; e così mentre questi organi s'impiegano a pro o contro l'oggetto o subbietto, imitano quelli la natura dell'uno o dell'altro.

Dietro tali osservazioni si può distinguere quali elementi debbano comporre l'espressione complessiva, ed in caso di conflitto o di combinazione quali debbano preferirsi o predominare, o più o meno concorrervi od escludersi affatto, e come e quando i diversi organi, servendo ciascuno al suo fine particolare, servono tutti ad un tempo al loro fine generale e comune. Il perchè se l'interesse principale che domina esige di mostrare la cosa che si narra o si vuol persuadere, tutta l'intenzione di chi parla si raccoglie a presentarla siffattamente che non possa non tutta vedersi da chi l'ascolta. Emerge allora l'utilità e la necessità dell'*ipotiposi,* non pur nelle sentenze e nelle parole, che nella voce , nella fisonomia e nell'azione. La pittura che allor se ne fa è significante, espressiva, necessaria. Ma cesserebbe di esser tale, e riuscirebbe anzi importuna, diversiva ed assurda, se l'interesse principale richiedesse degli atti, che al godimento o alla distruzione dell'oggetto esterno, o del subbietto o persona paziente si riferissero; ed a questa tendenza pur si sacrificano tutti quegli al-

tri che al soggetto rapportansi, il quale più a sè non bada, ove in quello tutto si occupi.

Ma se taluno ancor narrando parli di cosa che fortemente interessi non pur lui che la persona, che intento l'ascolta, non può fare a meno di sentire e di esprimere a un tempo, nel modo che sa migliore, l'interesse della cosa, della persona, di se medesimo. Così parlando di una vittoria riportata a chi pur giovasse principalmente, quantunque ne sia lieto oltremodo, e l'allegria gli splenda nel viso e negli occhi, egli non può con l'accento e con l'attitudine non indicare simultaneamente o il lampeggiar delle spade, o lo strepitar e l'urtar dei cavalli, o lo squallor della morte, e i lamenti e le grida confuse di chi fugge, di chi incalza, di chi muore, di chi trionfa. Così chi salvo dal naufragio, ricupera il porto, e ritorna in seno alla sua famiglia, benchè versi negli altri la gioja ond'è ripieno, pur non cessa di sentire e d'imitare in parte alcuni di quegli accidenti più funesti, che lo hanno principalmente colpito. Egli è contento, egli tutta prova la tenerezza che l'inspira la vista dei genitori, della sposa, delle sorelle, ma pur ti descrive e dipinge col gesto e con l'attitudine non senza raccapriccio negli occhi e nel volto, ora l'orror della notte ottenebrata, ora il fischiar dei fulmini, ora lo spingersi in alto, ed ora lo scendere negli abissi, e sempre in mezzo al contrasto dei flutti, che romorosi si affrontano e si minacciano. In tali casi le tre specie di espressioni s'incontrano, si uniscono, si combinano con tanta celerità ed accordo, che sebbene la passione dominante, e l'espressione corrispondente prevalgano sempre e primeggiano, pure è costretta a modificarsi e temperarsi con le altre, le quali servendo a fini e di-

segni diversi, tutti però a un solo e comune costantemente si riconcentrano.

Dietro questa teoria, che la ragione e l'esperienza pur sempre comprovano, Engel con troppa oscurità, o meglio con troppa generalità censura quel che Dorat dicea dell'espressione, che Baron dava ai seguenti versi, che Cinna dice ad Emilia:

« Au seul nom de Cesar, d'Auguste et d'empereur,
« Vous eussiez vu leurs yeux s'enflammer de fureur;
« Et dans un même instant, par un effet contraire,
« Leur front pâlir d'horreur, et rougir de colére.

Dorat, riferendo questi versi nel suo poema su la *Declamazione*, commenda Baron, perchè fu veduto declamandoli impallidire e successivamente infiammarsi, cosa che secondo Engel nè si poteva sì rapidamente eseguire, nè anche si doveva, potendosi esprimere lo stato e le affezioni dei conspiratori, ma bensì lo stato proprio e le affezioni diverse di Cinna, il quale doveva in quel punto essere in sè pienamente satisfatto e lietissimo dell'effetto, che avea prodotto ed osservato nei cospiratori, e che racconta ed espone ad Emilia. Ma ancorchè sia questo il sentimento dominante di Cinna, lo stesso interesse che prende in quello spettacolo, e la premura di farne parte ad Emilia non possono dispensarlo dall'esprimere l'orrore e il furore de'congiurati, che era l'effetto che a lui più importava di verificare, e ad Emilia di apprendere. Oltrecchè, se ben si osserva, l' accento e il tuono della voce, e la positura della persona, e qualche altro gesto analogo potevano bene indicare tali accidenti, e comporsi ad un tempo

col senso dominante della satisfazione, e della gioia, di cui era Cinna in quel momento ripieno.

E perchè non si tragga abuso dall'esposta teoria, noi non dobbiamo confondere quei gesti semplicemente *imitativi* ed *analoghi,* che quai cenni più o meno rapidi, indicano l'oggetto a cui si rapportano; da quegli altri più particolareggiati e minuti, che per la loro lenta e successiva descrizione propriamente *pittoreschi* o *mimici* dovrebbero dirsi. Possono ancor questi servire alcuna volta quali mezzi più o meno utili, o necessarî ad un qualche fine; ma allora perdono la natura di espressione patetica, e prendono quella di descrizione materiale, e sono riserbati a coloro che o non potessero altrimenti farsi intendere, come accade ai sordi muti, o che volessero coi soli segni visibili farsi intendere, come i pantomini. E veramente è questa ultima quella specie di *dimostrazione*, che Cicerone diceva mimica, e che distingue dalla *significazione,* che sola concedeva all'oratore, e che si limita per l'ordinario ad esprimere la sentenza generale, e non già le parole singolarmente, e più le affezioni ed i sentimenti di chi ragiona, che l'indole e le qualità di che si ragiona. Ed ecco perchè Quintiliano, commentando l'osservazione di Cicerone, l'applicò opportunamente a quel luogo dell'arringa di Cicerone medesimo contro Verre, dove esponeva le circostanze più commoventi della flagellazione di Gavio. E di vero se si avesse voluto descrivere l'atto del battere, i contorcimenti e le grida di Gavio, l'attitudine di Verre, che tenendo sotto il braccio una donzella godeva ferocemente di quello spettacolo, si sarebbe grandemente pregiudicato alla dignità dell'oratore ed alla verità dell'espressione, che dovea primeggiare all' im-

magine di quell' ingiusta esecuzione. Ma se l' orrore e l'indignazione doveano in quel punto animare il declamatore, non potea nè pur questi fare a meno di indicare con qualche tuono ed atteggiamento, acconciamente associato con l' espressione dominante, la ferocia dei flagellatori, il dolore del paziente e il contegno insultante del proconsole.

Io ho creduto dovermi trattenere alquanto su l'analisi di una parte che è certo la più importante nella declamazione, ed alla quale, ancorchè ne abbiano molti ragionato ampliamente, non hanno applicato tutta quella precisione che richiedeva. Il perchè non è da credersi una tale discussione come un argomento di pura speculazione, se si riguarda la realità del fenomeno, che abbiamo sottoposto ad analisi, e più lo sviluppamento delle conseguenze, che la teorica e la pratica dell' arte riguardano.

CAPITOLO VII.

Della passione in genere, e di alcune in ispecie. Espressione complessiva di ciascheduna.

Noi abbiamo considerato finora l'espressione rispetto a ciascun organo preso isolatamente, ed abbiamo veduto come ciascuno in particolare si presti a servire alla passione che lo predomina, e quindi secondo quale norma più giusta e sicura si sogliano e debbano combinare nella medesima espressione. Ora consideriamo il magistero complessivo di tutti gli organi simultaneamente operanti. Sotto questa relazione, l'espressione si enuncia più o men generale ed intera; perocchè tutta

la persona convenientemente si atteggia, e tutta esprime la passione che la governa. Ancorchè ciascun organo operi secondo la sua indole e al modo suo, ed eseguendo il suo ufficio particolare, tutti però per l'unità e identità del principio che gli anima, conspirano allo stesso fine, e dànno alla passione una forma determinata ed una sua propria fisonomia, che dal concorso e dalla cooperazione di tutti gli organi costantemente risulta. Cicerone con la sua ordinaria eloquenza avea detto assai prima di Hume: *omnis enim motus animi suum quemdam a natura habet vultum, et sonum, et gestum, totumque corpus hominis; et ejus omnis vultus, omnesque voces, ut nervi in fidibus, ita sonant ut a motu animi quoque sunt plus* ecc (1). Di tale espressione simultanea, complessiva, completa noi qui ragioneremo particolarmente.

Io qui non tratto della passione come fisiologo o moralista, ma soltanto come semplice artista e declamatore. È ufficio di questo il conoscere ed imitarne la parte esterna e sensibile, e non già l' analizzarne l' interna e metafisica. Ma siccome nè pur da quest'ultima si può del tutto prescindere, almeno sino ad un certo grado, per bene ordinare e adoperare la prima, io dell'una mi gioverò quanto basti a bene esporre e commentar l'altra, specialmente se si rifletta che all'indole intrinseca della passione medesima, una gran parte si raccoglie e determina dell' estrinseca espressione, la quale non è che uno sviluppamento di quella. Ed essendo ancora infinite ed infinitamente varie le passioni, io quelle tralascerò che sono più acconce al no-

(1) De orat, lib. III.

stro intento e più forti e risentite, perché le altre, o più semplici o men ovvie, allo stesso modo si osservino e si ritraggano, secondo l'uso migliore che all'arte conviene. Noi così ci faremo una serie di quadri, che ci servono di modelli obbiettivi per meglio definirne l'indole e le relazioni, e riferire a ciascun genere le modificazioni e le specie che ne dipendono.

L'uomo, com'essere sensibile, e quindi capace di dolore e di piacere, egli è necessitato ad abborrire e fuggire a desiderare e seguire quegli obbietti che possono, o ch' egli crede recargli dolore o piacere. Quindi grida, si move e si atteggia, o per liberarsi dagli uni, o per godere degli altri. Tutti i moti interni ed esterni dell'uomo, e così dalle tendenze e dagli appetiti più leggeri sino alle passioni più forti ed alle azioni più determinate, a due generi si posson ridurre, cioè all'*odio* e all'*amore*.

Veramente non ogni moto ed alterazione dell'animo suol dirsi passione, ma quella soltanto che per l' importanza sia reale, sia immaginaria dell' obbietto che l'eccita, o per forza dell' abitudine che l'alimenta e risveglia, obbliga la persona ad uno stato violento e straordinario, che propriamente dicesi *appassionato*. Ond'è che l' uomo essendo indifferente in certe circostanze e per certi obbietti, se per avventura giunge alcuno di questi ad interessarlo, si apprende in lui un *sentimento* od *affezione* che vogliam dire, che cresce, si invigorisce, si sviluppa a misura che più l'interessa, sino a tanto che diventa e si denomina passione. Allora conforme all'opinione che si ha concepita dell' obbietto, l' uomo appassionato non vede altro di quello in fuori, e tutte le sue idee, i suoi sensi ed affetti nella

passione dominante trasformansi, ed una inquietudine universale ed irresistibile lo agita, nè si acquieta finchè non l' abbia, come pessimo, fuggito o distrutto, o conseguito e goduto come ottimo. Giunta la passione a questo grado diventa ancor *trasporto* ed *entusiasmo*, che suole pur degenerare in *furore* ed in *fanatismo*. E in tale stato ciascuna passione ha la sua espressione particolare e la sua propria fisonomia. E in tale stato noi la riguardiamo, perchè i tratti della sua espressione corrispondente sieno più rilevanti e distintivi.

Quindi, procedendo dall'*odio* e dall'*amore*, tali e tante forme se ne dispiegano sia per la condizione, qualità ed opinione degli oggetti e de'soggetti a cui si sopportano, sia per la distanza in cui si ritrovano gli uni dagli altri, sia per altre relazioni che hanno questi fra loro, che varie specie di passioni n' emergono. In questo modo nascono e si sviluppano il *timore* o la *speranza*, l'*ira* o il *favore*, la *tristezza* o la *gioja*, la *satisfazione* o il *furore*. E ciascuna di queste ha pure il suo sviluppo e i suoi gradi che ad altre divisioni diedero luogo; e le une e le altre variamente alternate e rimescolate, prendono tali e tante forme e gradazioni, che si rende quasi impossibile il tutto discernerle e notarle accuratamente. Quindi procede la varietà di sistemi, che hanno seguito i filosofi nell' ordinarne ed esporne le classi; e noi a quello ci appiglieremo che parendoci il più conforme alla ragione, ed il più semplice ed efficace per l' uso nostro, noteremo le principali che più convengono al nostro fine ed al nostro disegno.

Poniamo l' uomo come una macchina sottoposta all' azione degli obbietti esterni, che più o meno l' agitano e la commovono, e notiamo quelle agitazioni e

commozioni che sono gli effetti e gl' indizî delle sue passioni. Il suo primo stato è quello della quiete e del riposo, che *inerzia morale* possiamo chiamare. Tale stato, come oggetto di desiderio, divenendo più o men volontario, prende l'indole e la forma di passione, che ha pure i suoi gradi e i suoi eccessi, e quindi la sua espressione conveniente, ed allora si dice *pigrizia* od *ignavia*. Essa esprime nella sua positura ed attitudine il piacere dell'inazione, e la difficoltà e la noja dell' operare. Il pigro, o che si giaccia o si stia, si mostra pur sempre stanco del peso del proprio corpo, e, direi quasi, della propria esistenza: le membra gli cadono come disciolte e prostrate, la testa si appoggia sulle mani o sul petto, le braccia gli pendono lungo i fianchi, o si tengono congiunte sul ventre o sulle ginocchia. Egli o non mai si risente e si sdegna, od appena di ciò, che lo costringe a sospendere il suo riposo, o ad alterare alcun poco la sua posizione. Quindi i suoi detti e i suoi moti sono parchi, stentati, languidi: e in tutti i suoi conati si arresta appena incomincia, e par che tosto dimentichi di avere incominciato. Le Brun ci ha dato il disegno del *riposo*; ed io credo opportuno il qui soggiungere i pochi, ma veri tratti che ne ha dati Dante, descrivendo lo stato di *Belacqua*:

« Là ci traemmo; ed ivi eran persone
« Che si stavano all'ombra dietro al sasso,
« Come l'uom per negghienza a star si pone.
« Ed un di lor che mi sembrava lasso,
« Sedeva ed abbracciava le ginocchia,
« Tenendo il viso giù tra esse basso. ecc.
« Allor si volse a noi, e pose mente
« Movendo il viso pur su per la coscia
« E disse: or va tu su, che se' valente (1).

(1) Purg. c. IV.

Indi alzò la testa appena, e

« Gli atti suoi pigri, e le corte parole
« Mosson le labbra mie un poco a riso ecc.

Quantunque questa passione o piuttosto attitudine, non sia oggetto ordinario della declamazione nobile, pure suole talvolta congiungersi a succedere per qualche istante all' eccesso di certe passioni che abbattono le forze fisiche e morali dell'uomo, e lo determinano a tale attitudine, che suppone l'eccesso dell'abbattimento e della stanchezza.

L' inerzia morale viene scossa o vinta dalle impressioni che la sorprendono e la travolgono; e siccome sono queste più o meno interessanti a proporzione del dolore o del piacere che recano, la prima facoltà o tendenza, che alla presenza degli obbietti si sveglia, è l'*attenzione*, la quale, se quelli sono o si credono nuovi rari e straordinarî, diventa massima, e dicesi allora *ammirazione*. Essa si rivolge improvvisamente, e tutta si affisa immobile all' oggetto che l'eccita. La persona, che n' è sorpresa, rimane come tocca dal fulmine. Appena un'esclamazione grave e incompleta, ed un movimento indietro ed estemporaneo l' annunciano, che la testa e le braccia si elevano alquanto, s' inarcan le ciglia, si spalancano gli occhi, e la pupilla si scosta dalla palpebra inferiore, e resta ferma ed attonita; si dilatano alcuni muscoli, come per dar luogo alle nuove idee ed affezioni che si ricevono; la respirazione si arresta o si allenta, il volto è stupido; il resto del corpo rimane immobile, ed al silenzio più o meno prolungato succede un parlare aspirato e interrotto. Gli stessi

movimenti, ove sieno tratteggiati più fortemente giungono ad esprimere lo *stupore*, l'*estasi*. La sede di questa passione sono gli occhi e le ciglia. Niuno ce ne ha date più belle, più vere, e più varie forme di Raffaello nella sua *Scuola di Atene*.

Noi non ci determiniamo ad alcuna tendenza ed operazione, se prima non esperimentiamo e riconosciamo l'indole degli obbietti, che ne circondano e ne commovono. Ma prima di determinarci, specialmente se da più obbietti e da impressioni differenti o contrarie siamo ad un tempo fortemente agitati, qual interno contrasto non proviamo, e qual *incertezza* non dobbiamo vincere? Questa *incertezza* è sovente volte vivissima ove si contrastino a un tempo più idee, più consigli, più desiderî, più affetti. Dante ne ha dipinto con la solita evidenza lo stato interno:

« E quale è quei, che disvuol ciò che volle,
« E per nuovi pensier cangia proposta,
« Sì che dal cominciar tutto si tolle (1).

A tale stato risponde analogamente l' espressione esterna. Quindi la testa, il passo, le mani seguono or dall'una or dall'altra parte il pensiero che varia, e mostrano ora di scuoterlo, or di lasciarlo, ed or di respingerlo. L' andare e il fermarsi, lo starsi e il sedere inopinatamente si alternano e s' interrompono. Niun discorso, niun tuono seguito. Ad ogni momentanea risoluzione succede la riflessione, il pentimento e ben tosto la risoluzione eziandio; tutto è quindi irresoluzione ed inquietezza, sino a tanto che a ferma determinazione

(1) Inf. c. IV.

non si risolva. Gli organi più affetti da tale passione sono la testa, le mani e le gambe.

Gli obbietti che più c' interessano sono quegli esseri che più fra gli altri ci rassomigliano e che noi riguardiamo come utili o nocevoli, e quindi buoni o cattivi. Al cospetto di una persona, dalla quale non temiamo alcun danno, e che soffre, si sveglia in noi la *pietà*, ch'è un senso dell' altrui male, e che dovrebbe essere la passione caratteristica del genere umano. La persona, che n'è compresa, riguarda da un lato l' obbietto che l'affligge con la testa alquanto inchinata e con le mani, o prostese verso di lui, come in atto di prestarsi a sollievo, o presso il petto congiunte. Le ciglia si abbassano, le narici alcun poco si elevano, le guance si aggrinzano, si apre la bocca, ed il labbro superiore elevandosi anch'esso d'alquanto s'avanza su l'inferiore. Si abbassano i muscoli del viso, più che tutti languisce l'occhio, e una dolce lagrima ne appanna la pupilla. La voce è piana e simpatica, e le parole scorrono come un balsamo suave a temperare l' amarezza dell' infelice che soffre. Tutto mostra il consenso dell' altrui male, e la voglia e l' attitudine di raddolcirlo . La pupilla, i muscoli labbiali superiori e le mani sono gli strumenti principali di questa comunissima passione. Frequenti e maravigliosi sono i tratti, che ne ha dato Dante in tutto il corso del suo poema, ov'egli si

« Apparecchiava a sostener la guerra
« Sì del cammino, e sì della pietate,
« Che ritrarrà la mente, che non erra (1).

(1) Inf. c. II.

Spesso la persona, la quale c'interessa per le sue doti, ci appare di tanto superiore e meritevole, che c'ispira il sentimento della *venerazione*, che ci contrae, ci rimpicciolisce, ci atterra. Quindi ci abbassiamo col corpo per mostrare la nostra inferiorità alla presenza dell'altro. Tutto si rassidera: i muscoli delle ciglia, delle guance, della bocca si allentano e illanguidiscono; si piegano la testa, le ginocchia, le braccia. Bassi pur sono e modesti gli accenti, e non mai l'andare a paro dell'altro. Pare che nella postura domini principalmente l'espressione di questa passione, la quale suole degenerare in idolatria ed in viltà, ed allora altera in tutto e corrompe la condizione dell'uomo.

La passione, che tra le altre si mostra più frequente e primeggia, è l'*amore*, il quale è desiderio ardentissimo dell'obbietto che si ama, e per cui l'amante verso l'amato tutto propende, si raccoglie e si stringe. Quindi inverso lui tendono gli occhi, il volto, le braccia. La testa piega da una parte alcun poco, le narici si contraggono alquanto verso la parte superiore, e le palpebre oltre l'usato si ravvicinano. La bocca alquanto aperta dà luogo ad una respirazione lenta, e sollevata da quando in quando da un profondo sospiro. E siccome una sensibile attrazione si alimenta e si spiega fra l'amante e l'amato, tutto il sangue si raccoglie al cuore, e la fiammella che vi si accende riflette nella pupilla, che oltremodo splende nell'occhio aperto e sul viso pallido ed allungato. L'uno vorrebbe congiungersi ed immedesimarsi nell'altro, e di due divenire una sola cosa medesima; e perciò si studia d'imitarne non pure i sensi e le inclinazioni, che gli accenti, l'attitudine, i modi, e si conforma il più che si può al mo-

dello che ammira e idolatra per rendersene ognora più degno. Quindi legge e contempla beato nella fisonomia di quello i suoi doveri, il suo contegno, le sue speranze ed il suo destino; e le sue parole escono calde, insinuanti, dolcissime. Niuno meglio di Virgilio fra gli antichi ha spiegato in tutto il suo sviluppo questa tenera ed invincibile passione, la quale sorprende, arde insensibilmente e consuma l'infelice Didone. Ed, ancorchè in breve, tutta la forza n'espresse ancor Dante ne' pochi versi notissimi, in cui descrive la sorte di Francesca da Rimini. La fisonomia e gli occhi massimamente servono a questa passione predominante.

Se il bene o l' obbietto che ardentemente desiderasi viene a conseguirsi alla fine, la passione passando pei varigradi della *speranza* e della *fiducia* arriva finalmente alla *gioja*, ch'è l'effetto del bene conseguito e posseduto. Essa dunque o si solleva dall' oppressione del male che si soffriva, o si raccoglie da qualunque distrazione nel solo godimento del bene che si possiede. E perciò la sua attitudine permanente indica riposo, sicurezza, fidanza. La testa è sollevata, la fronte è piana e serena, il ciglio immobile ed elevato nel mezzo, la bocca mezza aperta, le braccia e le mani alquanto stanche dal corpo, l'andare saltellante e leggiero, ed ogni atto asperso di agilità e di piacevolezza. La ilarità che trabocca, par che voglia inondar tutto all'intorno, e quindi esilara gli occhi, la fronte e tutti i lineamenti del viso, e si diffonde e partecipa a' circostanti. Brilla il sorriso nella bocca e nella pupilla, e par che tutta la natura sorrida anch' essa con noi. Il tuono della voce equabile, aperto, sicuro annunzia un animo disposto a favorire e rallegrar tutti. Spesso diventa *gestiente* come

la chiamava Cicerone, ed allora canta, danza e festeggia, ed ebbra ed avida a un tempo si mostra di nuovi piaceri. L' espressione della *gioja* si annunzia principalmente nella bocca, nelle mani e negli occhi.

Si oppone alla gioia la *malinconia* o *tristezza*, la quale nasce e ci opprime allora che il bene, che si desidera, non può per alcuna via conseguirsi. Par che per essa la vita si diminuisca e dilegui; e perciò non pur le forze dell'animo, che tutta quella del corpo atterra e quasi che spegne. Cadono le membra disciolte, le giunture della spina dorsale, del collo, delle braccia, delle dita-delle ginocchia diventano flosce e rilassate. Le stesse narici pendono verso la bocca, e gli angoli di questa verso il mento; la testa dechina dalla parte del cuore, e la mano si sforza appena di sostenerla. Le guance discolorate, gli occhi disposti a lagrimare o indirizzati verso l'oggetto che ci rattrista, o col guardo affiso alla terra, e con la mente da quello tutta occupata. Tutto ciò che vede ed incontra, e che tenta distrarla, l'accresce e l'esaspera; quindi schiva l'altrui cospetto, e cerca la solitudine, il silenzio, le tenebre. Essa tace per l'ordinario, e se pure alcuna volta favella, il suo favellare è come l'uomo in delirio; e siccome è lento e stentato il moto di tutte le sue membra e il suo passo, lente ed interrotte pur corrispondono le parole, e gli accenti aspirati, prolungati, ineguali. Tale è per l'ordinario la situazione di Fedra, di Saulle e di Mirra. Il volto, gli occhi e le braccia particolarmente l'esprimono.

L' uomo odia in generale qualunque obbietto sia o creda capace di cagionargli alcun male; quindi soffre diverse affezioni più o meno forti e distinte sotto l'azione di quello; ma ha l'*odio* fra tutti i tratti più note-

voli, di che pur le altre più o meno partecipano. In generale esso desidera la lontananza, la non esistenza o l'annientamento dell'oggetto avverso e malefico. E perciò all'incontro o alla presenza di questo, per evitarlo, dechina dalla parte opposta il viso, lo sguardo, l'intera persona. Tutto è strana tensione nella figura: bassa la testa, la fronte aggrinzata, represse e increspate le ciglia, dilatate e pallide le narici, le gote giallastre, e da varie pieghe bruttamente alterate, affondati i muscoli delle mascelle. In mezzo all'occhio scintillante la pupilla si nasconde in parte tra le palpebre, quasi temendo che si manifesti il secreto disegno dell'animo, e se errando ricade per caso sull'oggetto odiato, obbliqua e fissa il sogguarda. In questa maligna situazione tiene stretti i denti, chiusa la bocca, e, se pur favella, per le labbra illividite le parole escono masticate, aride, rotte. Più che altrove l'*odio* si dipinge nella guancia e negli occhi.

Se l'obbietto odiato, o per la sua debolezza o per la superiorità di chi l'odia, fosse o paresse sì debole da poco o nulla temerne, si accompagna pur con l'odio il *disprezzo* o l'*orgoglio*, che nascono e si rinforzano dalla certezza od opinione dell'altrui debolezza o della propria forza. Allora si rivolta bruscamente la schiena a chi si disprezza, e un fiero e rapido sguardo gli si slancia appena di sopra, che tosto ripentito altrove il rivolge, e lo riguarda d'alto in basso, negligentemente e di fuga. Le labbra si stringono, e si avanzano con qualche caricatura da un lato. Chi disprezza per l'ordinario non ragiona, ma *guarda* e *passa*, o parla pochissimo e con affettata freddezza. L'orgoglio in modo particolare affetta, gonfia ed eleva siffattamente il petto,

le spalle, il collo, la testa, le ciglia, che mostra quasi di non capire in se stesso, e di esser nato per una sfera superiore; perlocchè ragiona ed incede con tal fidanza di sè che par nulla temer di quaggiù. Il Tasso lo ha tratteggiato nella persona di Argantè, e Voltaire in quella di Assur nella *Semiramide*, e Racine in quella di Rossane nel *Bajazette*. Il *disprezzo* e l'*orgoglio* si annunciano particolarmente dalla positura, e massime dalla testa e dagli occhi.

Che se l'oggetto che si odia offre alcuno ostacolo all'acquisto del bene che si desidera, o all' evasione del male che si teme, e la sua forza è tale da potergli probabilmente resistere e fargli fronte, allora sorge l' *ira* a nostra difesa ed a sua ruina, e cresce a tale che *breve furore* diventa. In breve essa pone l' uomo nello stato di guerra. Niuno fra gli antichi più di Seneca ne ha caratterizzato l' indole, l' espressione e gli effetti; e dei tanti e frequenti tratti ch' egli ne ha dati, io trascelgo quello del *Lib. I. c. I: Flagrant et micant oculi, multus ore toto rubor, exaestuante ab imis praecordiis sanguine, labia quatiuntur, dentes comprimuntur, horrent ac subriguntur capilli, spiritus coactus, ac stridens; articulorum seipsos torquientium sonus, gemitus mugitusque, et parum esplanatis vocibus sermo praeruptus et complosae saepius manus, et pulsata humus pedibus et totum comitum corpus, magnasque minas agens, fœda visu et horrenda facies, depravantium se atque intumescentium.* — Per tali modi par che l'ira sviluppi, accresca e metta a soqquadro tutte le forze interne e le parti esterne della persona, che ne è compresa ed agitata. Bolle il sangue ed erra precipitoso per le vene, che, gonfie, par che più non bastino a contenerlo; i nervi e le ossa si squassano, le mani con-

vulse e protese s'impugnano, e il fuoco si lancia dalle nari, dalla bocca, dagli occhi; tutto il corpo insomma minaccia incendio e ruina; e se non può compiere la sua vendetta su l'obbietto della sua collera, si getta e si sfoga non pur su gli oggetti innocenti, che non hanno alcuna relazione con quello, ma ancora sopra di se medesimo, battendosi, mordendosi e lacerandosi. Omero ha tutto descritto lo sviluppo di questa veementissima passione nella persona di Achille, e Sofocle nella persona di Oreste. Non si conosce altra passione, che nella sua espressione impieghi più di questa tutte le parti del corpo ad un tempo. Dante dicea dell' *ira* quando del Cerbero rapidamente accennava:

« Non avea membro, che tenesse fermo (1).

Ma se le forze dell' obbietto odiato fossero o si credessero tali da non potersi superare probabilmente, allora si spiega il *timore*, che cresce a proporzione della grandezza e della vicinanza del male che si teme, e diventa *terrore* se il male è grave ed improvviso, *orrore* se è gravissimo, è *disperazione* se inevitabile. Ciascuna di queste passioni ha i suoi modi, la sua lingua, i suoi gesti, e sì risentiti e sì proprî, che si può l'una dall'altra agevolmente distinguere. Il *timore* toglie ad imprestito molti tratti dalla tristezza. La persona, che ne è colpita, rimane abbattuta, e tutta come per ripararsi, si concentra in se stessa, si ficcano gli sguardi nel suolo; un freddo sudore le ingombra la fronte, il volto pallido si prolunga, la lingua balbutisce, e fioche e

(1) Inf. c. V.

mozze escono a stento dal petto le voci; zufolano le orecchie, tremano le ginocchia e le gambe, il piede o si arresta immobile, od erra incerto e vacillante, come di uomo che tutto vorrebbe imprendere, e gli manchi la forza necessaria per eseguirlo. Saffo ne avea fatta la descrizione (1), che forse imitò Lucrezio (2) in questa maniera:

« Ubi veementi magis est commota metu mens,
« Consentire animam totam per membra videmus.
« Sudores itaque et pallorem existere toto
« Corpore, et infringi linguam, lucemque aboriri:
« Caligare oculos, sonere aures, succidere artus;
« Denique concidere exanimi terrore videmus
« Saepe homines ecc.

Rinforza questi tratti il *terrore*. Quindi eleva le ciglia verso il mezzo, spalanca gli occhi, e la pupilla o vi erra smarrita, od in parte si cela; gonfia ed abbassa i muscoli verso il naso, che si contrae; scolora ed illividisce il viso, le labbra, le orecchie; apre la bocca, che o immobile nulla articola, o manda interrottamente accenti incerti e sommessi. E del terrore assai più deforme l' *orrore* aggrinza ed abbassa molto le ciglia, spalanca le palpebre siffattamente, che la pupilla attonita non ne rimane coperta di sopra, ed apre la bocca più verso gli angoli, che nel mezzo, per cui compariscono i denti; ed al pallore del viso ed al lividore degli occhi unisce la tensione e la rigidezza di tutte le membra. Quindi le braccia contratte, le vene

(1) Vedi Longino Del subl. Lez. 10.
(2) De Nat. Lib. 3. v. 153.

e i muscoli risentiti, irti i capelli, e gli accenti gelano e si smarriscono su le labbra.

Dall'eccesso del terrore e dell'orrore si spiega la *disperazione*, la quale, più di ogni altra passione, ove nulla più speri, di tutte le più feroci si vale nel cospirare contro se stessa, e odiando ogni senso di esistenza e di vita, altera e snatura le umane forme della persona, e tutta infine la scompiglia e distrugge. Quindi si succedono e si avvicendano agitazioni, tremori, contorcimenti, pianti, urli, fremiti e grida; gli occhi irrequieti si serrano e si disserrano, ed immobilmente si affisano, senza pur riconoscere gli oggetti d'intorno; e la mano quanto incontra afferra e stringe violentemente, il viso pallido e stranamente alterato, il naso contratto, la chioma rabbuffata; e le parole ora traboccano impetuose, ed ora si confondono in sordi fremiti e cupi muggiti. Il gesto, il passo, qualunque moto od accento, tutto è strano ed irregolare; e se talvolta per abbattimento ed eccesso cade nel silenzio e nel riposo, il riposo ed il silenzio sono la parte più terribile della sua espressione. L'*Inferno* di Dante è tutto ripieno di tali immagini maravigliose:

« Quivi sospiri, pianti, ed alti guai
« Risonavan per l'aere senza stelle,
« Perch' io al cominciar ne lagrimai.

« Diverse lingue, orribili favelle,
« Parole di dolore, accenti d'ira,
« Voci alte e fioche, e suon di man con elle,

« Facevano un tumulto, il qual s'aggira
« Sempre in quell'aria senza tempo tinta,
« Come la rena quando il turbo spira. ccc.

« Ma quell'anime, ch'eran lasse e nude,
« Cangiar colore, e dibattero i denti,
« Ratto che 'nteser le parole crude.
« Bestemmiavano Iddio, e i lor parenti,
« L'umana spezie, il luogo, il tempo, e il seme
« Di lor semenza e di lor nascimenti ecc. (1)

Ma, più che altrove, egli ha descritto lo sviluppo di questa orribile passione in persona del conte Ugolino. La sua postura, la sua occupazione nel rodere il teschio dell' Arcivescovo Ruggieri, le sue parole, i suoi moti, tutto in lui annunzia ed esprime:

« Disperato dolor che il cor gli preme.

Mentre ode i suoi figliuoli domandar del pane, sente egli chiavar l'uscio inferiore della torre, nella quale erano seco imprigionati, e li guarda in viso senza far motto, e tanto impietra, che mentre quelli piangono, egli immobile punto non piange; nè perchè gli chiegga il suo amato Anselmuccio che si abbia, gli risponde tutto quel giorno, nè la notte appresso. E poichè al nuovo giorno vide il suo proprio stato nell'aspetto medesimo dei quattro figli già sfigurati per fame

« Ambo le mani per furor si morse.

Pure si fa forza, e si acqueta per non attristargli dippiù; e non pur quel giorno, ma l'altro ancora rimasero

(1) Inf. c. III.

tutti muti. E così, tra il quinto giorno e il sesto, visto ad uno ad uno cader morti i suoi figliuoli, egli si diede,

« Già cieco a brancolar sovra ciascuno,
« E tre dì li chiamò poi che fur morti:
« Poscia più che 'l dolor potè il digiuno.
« Quando ebbe detto ciò con gli occhi torti
« Riprese il teschio misero co' denti,
« Che furo all'osso, come di un can, forti (1).

Nella serie di questi momenti la disperazione, progredendo via via, tutti dispiega i suoi effetti, i suoi gradi, i suoi eccessi.

Fra queste passioni altre pur se ne spiegano, e vi s'innestano, e rendono l'espressione più o meno mista e composta, come la cagione da cui procede. Così il *pentimento* si sveglia alla memoria del bene trascurato e prende qualche abito dell'incertezza e dell' orrore; e se il biasimo sperimenta o teme degli uomini, si associa con la *vergogna*, la quale impronta alcune forme dal timore e dalla tristezza. Allora la persona in sè si raccoglie, e, giudicandosi, sente orrore di se medesima, e sfugge, o, se non può, mal sopporta la vista degli altri; quindi abbassa la testa, e affisa a terra lo sguardo, o riguarda appena di traverso e di furto, e rimanendo immobile non sa in che modo tenersi. Le guance intanto si arrossano, e col rossor della vergogna si alterna e contrasta il pallor del rimorso, onde attitudine e movimento duri e sforzati, silenzio ostinato, o accenti sommessi, parole mendicate e contraddittorie. Aristotele collocava la vergogna negli occhi (2). Ma se

(1) Infer. c. XXXIII.
(2) Problemat: lect. XXXI. quaest. III.

tale stato violento si accresca vieppiù, allora, passando per tutti i gradi della tristezza, giunge alla disperazione, e scoppia in furore. Quindi tutte queste passioni si confondono insieme; e la persona agitata da furie crudeli e da luride larve inseguita, spaventata da voce terribile, che grida da per tutto vendetta, incede atterrita sopra d' un precipizio col passo incerto, con l' occhio smarrito, col crine rabbuffato, col labbro tremante, con la voce soffocata, finchè deliberata vi si slancia e ruina. Tale è Caino dopo avere assassinato il fratello; tali sono Oreste, Ninia e Seid dopo avere assassinato Clitennestra, Semiramide e Zopiro.

Forse di tutte le passioni quella che soffre e dispiega più forme varie, diverse e contrarie è la *gelosia*. Essa cangia e si altera ad ogni istante, sicchè pare che non abbia un abito proprio, ond' essere costantemente riconosciuta. Si vede in essa ora l' abbattimento della tristezza, ed ora la veemenza dell' ira, ora il sogguardare, e l' inquietudine del timore e dell' incertezza, ed ora l' attitudine ed immobilità dell' orrore; quindi dirotte lagrime, amaro sorriso, lamenti, minacce, tenerezze e furore. Euripide e Seneca fra gli antichi hanno sviluppato questa passione multiforme in persona di Medea, e niuno fra moderni più di Shaskepeare in persona di Otello, di cui Voltaire ha tentato una copia nel suo Orosmane.

Tutte queste specie di passioni, che abbiamo finora tratteggiato, ci mostrano chiaramente come nel loro sviluppo e ne' loro eccessi non ad altro intendono, che ad esprimere i loro effetti necessari, o a dipingere la loro cagione, o ad impiegare i mezzi più o meno volontari di soddisfare i loro bisogni. E sovente questi tre disegni

diversi si eseguiscono a un tempo secondo l' indole e la destinazione rispettiva degli organi, che dalla stessa passione variamente si adoprano. Noi non potremmo tutte descrivere le gradazioni, le variazioni, le maniere infinite ed infinitamente varie delle passioni di sopra allegate, e delle loro specie e gradi. Chi potrebbe tutti notare i moti, le rivolte ed i cenni dell' occhio? La differenza è per l' ordinario si picciola e sì sfuggevole, che o non si potrebbe distinguere, od anche distinta non si potrebbe con parole equivalenti indicare. Del resto combinate pure, modificate ed analizzate queste e quante altre passioni volete, tutte allo stesso modo e con la stessa legge si esprimono; e quell'analisi, che delle precedenti abbiam fatta, e l' applicazione della stessa teoria e degli stessi principî possiamo e dobbiam fare a tutte quelle altre loro specie o modificazioni, che abbiamo omesse. Egli è perciò necessario il continuare questo genere di osservazione e di studio che solo può fornirci la cognizione più estesa ed esatta del carattere distintivo e sensibile di ciascuna passione, e dell' espressione propria che le conviene. Ed a quest' uopo riserberemo le seguenti riflessioni.

CAPITOLO VIII.

Osservazioni e studio delle passioni ne' fenomeni della natura e nei monumenti dell'arte.

L' analisi e la teoria delle passioni giova a determinarle e classificarle, esponendone l' origine, la filiazione e la convenienza degli effetti e delle cagioni, riducendo ad uno o a' principî più semplici tutti i loro feno-

meni. In tale studio noi troviamo assai più la ragione che le osservazioni di fatti , ancorchè l' una dall' altra assolutamente dipenda. L' artista vi ricerca principalmente que' modelli caratteristici delle passioni che non sono se non i fatti particolari ed universali trasformati e ridotti. Ma questo non basta all' esercizio dell'arte sua. Egli debbe, il più che può, particolareggiare e individualizzare gli oggetti della sua imitazione. E perciò quei primi o generali modelli debbono regolarlo nel moltiplicare ed ordinare le sue osservazioni particolari per trascegliere e dipingere quelle fra le altre che meglio al fine dell' arte sua corrispondono. Quindi risulta la utilità e necessità di apprendere la espressione più sincera e reale delle passioni nel libro della natura, o togliere da questo quei tratti particolari nuovi ed originali , che qualunque altro studio non potrebbe in verun conto fornirgli. E così la teorica renderebbe più spedita , e più sicura la pratica ; e in questo modo tutti i migliori artisti si sono formati e sono riusciti eccellenti nell'arte loro.

Leonardo da Vinci, secondo che ne certifica G. P. Lomasco (1), « non faceva moto in figura, che prima non « lo volesse vedere nel vivo. Egli si dilettava molto « di andare a vedere i gesti de' condannati, quan- « do erano condotti al supplizio , per notare quegli « inarcamenti di ciglia, e quei moti di occhi e della vi- « ta. Ad imitazion del quale stimerei cosa espedientis- « sima, che il pittore si dilettasse di vedere fare alle « pugna, di osservare gli occhi de' coltellatori , gli « sforzi dei lottatori, i gesti degli istrioni , i vezzi e le

(1) Trattato dell' arte della Pittura, Lib. 2, pag. 107.

« lusinghe delle femmine di mondo, per farsi istrutto « di tutti i particolari». Si narra che il marchese di Siveri napoletano, il quale intendeva assai meglio l'arte di rappresentare, che quella di comporre le sue commedie, e che per l' ordinario sacrificava all' interesse delle rappresentazione quello della composizione, si tratteneva sovente in mezzo alla plebe estemporaneamente osservante e parlante per meglio apprenderne ed imitarne i tuoni, gli atteggiamenti e le maniere più espressive e piu naturali.

Ma questa medesima osservazione deve esser fatta con giudizio e con metodo. Perchè riesca efficace e profittevole è necessario in prima che si trascelgano quegli originali, che più fra gli altri si prestano alle mire e al disegno dell'arte. Non tutte le nazioni, nè tutti gl'individui hanno in questo genere la stessa attitudine. La natura non parla e si esprime in tutti egualmente; perlocchè conviene osservare i più naturalmente sensibili ed eloquenti. Socrate ritrovava gli Ateniesi a tutte le altre genti superiori per la bontà della voce , per la forza e le belle proporzioni del corpo (1). Quello che più Socrate diceva degli Ateniesi fra gli antichi possiamo ben dirlo egualmente degli Italiani fra' moderni. Questi per la loro costituzione organica , e specialmente pel torno de' loro articoli, per l' energia delle loro passioni , e per la finezza delle loro sensibilità hanno l' eloquenza della fisonomia e della pronunciazione vocale e visibile. Engel riguardava l' Italia come una sorgente perenne ed inesauribile di espressioni, e più volte consiglia l' osservatore a raccoglierle

(1) Senofonte, Detti mem. Lib. III.

e consultarle. E se egli avesse potuto debitamente osservarle, avrebbe rettificato in più luoghi le sue teoriche. Fra gli europei é certamente il francese quello che più si accosta all' italiano ; ma spesso l' arte e l' eleganza dell' uno non superano il naturale e la forza esente di sforzo, dell' altro. I viaggiatori ci assicurano, che nel viso degli Ottaiti le affezioni si esprimono assai più vivamente che su le nostre fisonomie europee.

Ma non basta lo scegliere le persone più atte ad esprimersi, ma bisogna osservarle e sorprenderle nel momento, in cui la passione è nel suo accesso, e tutta si dispiega quanta e qual'è. Lo stato ordinario dell'uomo non presenta di tali fenomeni, che sono gli effetti d' impressioni e di bisogni non ordinarî. Ove questi per avventura lo assalgono, la passione che giaceva come addormentata o poco sensibile, tutta spiega la sua forza, e i suoi mezzi, e l' espressione riesce più viva, più risentita, e conforme al fine ed alla cagione, a cui si rapporta, ogni qualvolta non le si oppongono la natura e l'instituzione.

La natura le si oppone, allorquando alla specie od al grado della passione non corrisponde o tutto o in parte l'espressione della persona per qualche imperfezione della sua organizzazione interna ed esterna. La natura, siccome in tutti gli altri esseri, lascia talvolta in certe persone alcuni organi difettosi o non abbastanza perfetti, che perciò non possono interamente prestarsi a tutta servire la passione che li comanda. Allora l' espressione o per difetto o per eccesso, diventa o manchevole o esagerata, e quindi anch' essa imperfetta. Così può nuocere egualmente all'espressione e la poca e la troppo sensibilità, che la renderebbe o fredda o

convulsiva. Tante altre volte le espressioni di passioni diverse, ed anche contrarie, sono così vicine e facili a scambiarsi fra loro, che spesso nostro malgrado, o per vizio dell' organo, o per associazione di movimenti, o per contratta abitudine, ad alcune passioni rispondono l'espressione contraria. Così accade alcuna volta su la tastiera del piano forte alla mano del sonatore, che non è abbastanza esercitata e sicura. Descartes aveva osservato quanto il moto del pianto è vicino a quello del riso, e si è detto di Michelangelo, che con un semplice tratto di pennello trasformasse un viso ridente in piagnevole. Ed è pur nota la singolarità di quel tapinello, il quale chiedendo l' elemosina componeva siffattamente la fisonomia, che, volendo eccitare la compassione, eccitava il riso, contrario alla sua intenzione e a' suoi bisogni.

Tante altre volte la natura, per sè bene organizzata e disposta, viene alterata e guasta dall' instituzione. Ond'è che l'influenza di certe opinioni e di certi costumi contrasta e stempera siffattamente l'espressione di alcune passioni, che queste o non si manifestano affatto, od appena si affacciano, come fra le nubi la luna, annebbiate ed equivoche. Allora una seconda natura succede alla prima, assai più debile e incerta, o mascherata e fallace. Quindi certe passioni, che nella prima erano tutte spiegate, vivaci e sincere diventano nella seconda soffocate, languide, manierate. I così detti grandi apprendono ed esercitano nella nuova scuola l' arte e il talento di non mai apertamente sdegnarsi, e di celare e mentire l' odio, il timore e qualunque altra simile affezione, che sarebbe imprudente o poco dicevole il far trapelare, e di non dar luogo a

quelle altre, che alla pietà ed alla benevolenza appartengono. Allora l' espressione, che a tali passioni si riferisce, è fredda per se stessa, o, ch'è peggio, mentita e falsa per arte. E perciò si è detto più volte, che, anzichè i grandi, i cortigiani e le persone formate per brillare al gran mondo, bisogna osservare i fanciulli, i selvaggi, i popoli, ch'è quanto dire le persone semplici e incolte, che sono i modelli più sinceri, in cui può e dee studiarsi la vera espressione delle passioni.

E perchè non si abusi di tale considerazione, che, presa troppo assolutamente, potrebbe riuscire inesatta e male applicata, è da notarsi che certe passioni si modificano secondo le circostanze varianti de' tempi, de' paesi e delle persone, per cui in un tempo, in un paese, in certe persone domina piuttosto una maniera di sentire che un'altra. Per la qualcosa una certa specie di passioni, e di un certo grado si riguarda come più propria di una certa epoca o stato, che più propinguo alla natura si reputa; e così altre specie e gradi, ad altre epoche o stati si attribuiscono, che da questa prima vieppiù si allontanano. Quando adunque si dice la natura alterata e corrotta noi intendiamo di riferire l'una epoca all'altra, che tutte egualmente alla natura più o meno spiegata appartengono. Secondo questo rapporto ciascuna ha il suo carattere proprio, le sue passioni, le sue espressioni. Bisogna dunque osservare eziandio e paragonare tutte l'epoche, e dare a ciascuna quello che le conviene di proprio.

Risulta quindi che le passioni e l'espressione de'nostri grandi non sono nè deggiono esser quelle de'grandi de'tempi di Pericle, siccome nè pur queste eran quelle de' tempi di Omero. E sarebbe assurdo e ridicolo il ri-

cercare negli eroi del nostro secolo e delle nazioni presenti le passioni e l' espressioni degli Achilli, degli Agamennoni. degli Ajaci, degli Ulissi, degli Ettori ecc. L'errore consiste adunque nel ricercare e supporre negli uni quella passione, che o non conoscono, o non esprimono intera, e che gli altri fortemente sentivano ed apertamente spiegavano. E per la stessa ragione vi ha delle nuove passioni ne' personaggi moderni, le quali ancorchè più o meno fittizie, riflessive e circospette hanno anch' esse il loro carattere, la loro forza ed espressione. E se la passione è strana e veemente, e quale dobbiamo principalmente osservarla, essa pur si fa largo a traverso delle opinioni predominanti e dei comuni riguardi, e tutta nell'espressione si manifesta. Con tali massime noi crediamo che si debbano studiare utilmente i modelli originali della natura, scegliendone il luogo, il tempo, e l' individuo conveniente, per raccoglierne quelle utili osservazioni, che all'intera espressione delle grandi passioni appartengono.

Per vie meglio osservare e gustare con maggior finezza i modelli della natura possono ancora giovar grandemente i modelli dell' arte, la quale ha saputo trasceglierli ed imitarli. In questa non solo si trova una copia della natura, ma della natura scelta ed imitata nell' aspetto più interessante. Sotto questo rapporto lo spettacolo di questi monumenti delle belle arti si può riguardare, non solo come un gabinetto de' fenomeni più singolari dell' espressione, per bene studiarla e conoscerla, ma bensì come un certo criterio di paragone per meglio osservarla e gustarla su' modelli della natura. Ogni artista, come puro imitatore della natura, si è studiato di notarne ed esporne gli effetti

più importanti e maravigliosi, e spesso, come osservatore diligentissimo ed instancabile, l'ha sorpresa e sperimentata in certi rincontri non ordinarî, in cui ella era per avventura più indulgente, più espressiva e più bella.

Or quanti di tali fenomeni non ci sono offerti dalla pittura? Le forme grandiose e terribili di Michelangelo, le sempre varie, veraci e vaghissime di Raffaello, l'espressive del Caraccio, le nuove di Appiani e di David, le opere in somma e i disegni de' Le Brun, de' Poussin ecc. quanti e quali modelli di espressione non ci presentano a contemplare? Quello che io dico della pittura dee dirsi egualmente della scultura. Molte statue, bassi rilievi ed incisioni ci ha mandato l'antichità, degni di essere ammirati e studiati; e se questi come tanti altri monumenti ci fosser mancati, noi possediamo oramai le opere del Canova, che hanno tutto dell'antico, fuorchè l' età. Quanto più tale statue vagheggi e contempli, credi che si movano e parlino, e ti sembrano quasi animate. Esse ti mostrano quel che sentono, o piuttosto quel che sentiva l'artefice allorchè vi trasfuse per animarle tutta l' anima sua. La favola di Pigmalione simboleggia l'effetto verissimo che dee produrre la contemplazione di sì maravigliosi monumenti dell' arte.

Le stesse osservazioni si possono ancora moltiplicare dalla lettura e dallo studio degli storici e de' poeti. Infiniti quadri essi pur ci presentano di diversi caratteri e passioni dagli uni fedelmente narrati, dagli altri vagamente imitati, e tutti tratteggiati dalle espressioni più proprie e significanti. Erodoto, Tucidide , Senofonte , Sallustio, Tito Livio e Tacito , siccome Omero

Ovidio e Virgilio tra gli antichi, e Dante, l' Ariosto e il Tasso, fra i moderni, infiniti modelli ci somministrano di passioni che hanno veramente esistito, o che sono state artificialmente ideate. Noi ne abbiamo dato alcun saggio con gli esempî, di cui ci siamo finora giovati per determinarne alcune espressioni. E l' artista diligente non dee cessare dal raccogliere e meditare tali osservazioni, che sono tanto più interessanti quanto più sono rare e straordinarie. Il sig. di Marmontel proponeva tra gli altri quel tratto di Virgilio su la morte di Didone, quale esempio efficacissimo agli attori, che si trovassero in simile situazione. Ma quanti non ne offre Dante a chi sappia leggerlo ed imitarlo?

Fin qui tali osservazioni non ci offrono fuorchè le figure, le tinte, i rilievi e la descrizione di alcune parti dell' espressione, conforme i mezzi proprî che adopera ciascuna arte. Lo scultore col mezzo di certi atteggiamenti e di certe forme ci offre alcune figure, ma mancano la tinta, l'accento e il corredo di quelle altre circostanze esterne, che concorrono a renderle più verisimili. Non mancano tali mezzi al pittore, ma non può neppure egli adoprar tutti i contorni e i rilievi delle figure, che adopera lo statuario. Quindi l'uno e l'altro con le forme reali e più o meno simili, che possono mettere in opera, ci obbligano ad immaginare e supporre quelli che realmente vi mancano. Oltre che per quanto perfetta riesca la loro espressione, essa è sempre simultanea, e a un punto solo si limita. Lo sviluppo successivo ne spiegano lo storico ed il poeta; sostituendo però i segni vocali ed arbitrarî a tutti i mezzi reali, che gli altri artisti adoprano in parte, e di cui essi mancano affatto. Ma la sola arte, che tutti tali

mezzi simultaneamente e successivamente impiega e combina, si è la declamazione, la quale si vale di tutti gli organi della persona per conseguire il suo fine; e perciò la sua espressione diventa la più completa e perfetta, e tocca il massimo grado della imitazione.

Gli eccellenti attori possono dunque riguardarsi anch' essi come altrettanti modelli passivi dell'arte loro. E noi dobbiamo osservare in essi la varietà degli atteggiamenti, dei tuoni e dei gesti per sempre più accrescere la cognizione ed il dizionario di questa lingua, onde usarne ed applicarla a tempo e debitamente. Demostene consultava i migliori istrioni dei tempi suoi; Cicerone studiava su Roscio (1); e Roscio ed altri, non trascuravano di ammirare Ortenzio ed altrettali oratori per apprenderne l' azione più eloquente e più propria. Io non dubito che gli antichi artisti si giovassero gli uni degli altri a vicenda; e siccome Fidia, Apelle e Parrasio accorrevano ai teatri e all'arena per osservare gl'istrioni e gli atleti, così questi alle officine di quelli pure accorrevano per apprenderne le mosse o più significanti o più dignitose. Io non so se Timante sia stato il primo a copiare il viso di Agamennone nel quadro del sacrificio di Ifigenia; ma quel che è certo si è che i poeti e gli attori hanno ripetuto più volte la medesima espressione. Possiamo dunque sicuramente conchiudere che non solo dai modelli della natura, ma eziandio dai monumenti dell'arte possiamo e dobbiamo

(1) E di fatti nell' opera *De Oratore* tra i saggi ammaestramenti che dà al novello oratore è quello di studiare su le scene la declamazione dei buoni istrioni e commedianti, come molto giovevole alla perfezione della sua arte. *A. S.*

raccogliere moltissime osservazioni, che l'indole, lo sviluppo e gli effetti delle passioni riguardano. E così avvezzandoci a contemplar la natura negli originali trascelti e nelle copie più esatte, non pure apprenderemo a ben conoscerla, ma ci disporremo altresì a ben imitarla.

CAPITOLO IX.

Bello dell' espressione naturale. — Verità.

Il filosofo osserva i fenomeni della natura, e ne cerca la dipendenza e la ragione, l' artista li trasceglie per imitarli. Questi dee dunque avere un principio e una regola per trascegliere ed imitare. Lo scegliere importa un paragone, ed una ragione da preferire l'uno o l'altro oggetto che voglia imitarsi; e si è detto e si dice comunemente che l'artista non isceglie ed imita, che la bella natura. Or qual è questo bello? ed in che veramente consiste?

In generale, niuna cosa è sconcia ed impropria rispetto all'ordine universale. Tutto in esso è quale debb' essere; e sarebbe sconcia ed impropria quella sola cosa che s'immaginasse tutt'altra ch'essa non è nella medesima circostanza, ond' è risultata qual è di presente. In questo senso tutto è bello in natura, o, ch'è lo stesso, tutta la natura è bella per sè (1).

(1) Qui ricordiamo al lettore ciò che di sopra abbiamo avvertito, cioè che l' autore segue le idee e il linguaggio della filosofia di Condillac e seguaci. Epperò si attiene alla definizione del bello dato dal sensismo: che

Ma avendo noi determinati i generi e le specie degli esseri, e dato a ciascuna classe i loro fini e le loro leggi particolari, e prescindendo dal concorso delle altre circostanze, che ordinariamente impediscono l'intero adempimento di queste leggi e di questi fini, ossia l'intero sviluppamento delle forze e facoltà di questi esseri, che a tali generi o specie appartengono, noi distinguiamo alcuni individui come più o meno perfetti degli altri, in quanto più o meno ubbidiscono a tali leggi, e conseguiscono i loro fini. Dal conflitto degli altri esseri cooperanti risultano quindi certi difetti che si notano in alcune opere della natura; ed ancorché sia ciascuna perfetta rispetto all'ordine universale, può l'una essere più o meno perfetta dell'altra individualmente paragonata, riguardo al fine particolare del genere o della specie, a cui l' una e l' altra appartengono. In questo senso noi diciamo comparativamente l'uno più bello e perfetto dell'altro.

Fra tutti gli esseri che più o meno corrispondono ai loro fini, e che sono più o meno belli e perfetti dei loro simili, ve ne ha certuni in particolare, i quali prescin-

tutto ciò che piace ed alletta è bello, e deve tenersi come tale. Se in questa definizione la parte accessoria si è elevata a principale, il che non dà il vero concetto del bello, non cade però in quelle strambe nebulosità che l' estetica tedesca ha voluto regalarci. Per altro ci pare mirabile l'autore principalmente in questo capitolo per l' analisi chiara e spigliata che fa degli elementi, che compongono il bello, e per la semplicità della esposizione. Con tutto ciò sappiamo che ben altro può essere il giudizio di coloro, che quando parlano di bello assordano le altrui orecchie di voci rimbombanti e sesquipedali pescate qua e là nelle opere degli scrittori alemanni! *A. S.*

dendo dalla corrispondenza ai fini loro, per se stessi grandemente dilettano. Essi presentano una percezione od immagine, sia semplice, sia complessa, che non mai si presenta scompagnata dalla sensazione del piacere. Così piace un colore, una figura, un fiore, una persona ecc., e tali oggetti sensibili si dicono propriamente belli, perchè universalmente piacciono ed interessano. E questo genere di esseri è quello che suol dirsi la bella natura, che gli artisti ordinariamente vagheggiano e imitano, che in tutti i tempi ed in tutti i luoghi apparisce costantemente la stessa. Ora essendo tutti gli oggetti della natura più o meno complessi, quelli interessano più che hanno più elementi atti a produrre insieme lo stesso piacere. E limitandoci all'espressione patetica, che è l'oggetto delle arti imitative, e prescindendo dalla figura o dal subbietto passivo, a cui l'espressione si aggiunge, ed a quella particolarmente attenendoci, che dall'espressione unicamente dipende, io dico che a renderla bella possono, anzi debbono concorrere tre elementi indispensabili, armonia cioè delle parti, efficacia dei segni, importanza del significato.

Per quanto una persona sia ben formata e bella in tutte le sue parti, la sua attitudine come espressiva non sarà mai bella, se tutte le parti non corrispondano al loro fine comune, e quindi per tal rispetto non si accordino e si armonizzino insieme. Questo carattere sembra fondamentale e comune ad ogni genere di bellezza; e senza di esso qualunque bellezza di forma rimane sterile e inutile, nè basta a palliare o nascondere la sconcezza dell'espressione. Noi veggiamo sovente delle donne vaghissime, che appena si movano o par-

lino perdono tosto l' incanto della loro bellezza apparente. E per lo contrario altre persone sotto forme men belle, rendono gratissima la loro espressione per l'armonia degli elementi che la compongono. Tale era l'espressione di Laura secondo il Petrarca:

« E con l'andare e col soave sguardo
« Si accordan le dolcissime parole
« E l'atto mansueto, umile e tardo.

Parimente l'Ariosto ci dipinge lo stesso bello nell'immagine dell'ipocrisia:

« Avea piacevol viso, abito onesto,
« Un umil volger d' occhi, un andar grave,
« Uu parlar sì benigno e sì modesto,
« Che parea Gabriel che dicesse: ave.

Allorchè Garrick diceva di quell'attore francese, che rappresentando la parte di un ubbriaco, che non aveva ubbriache le gambe come tutto il resto della persona, intendeva di notare, che l' azione di lui non era del tutto eguale, conforme ed armoniosa. Tutto il corpo essendo animato dallo stesso principio, tutte e ciascuna parte di esso debbono corrispondere alla stessa azione, talchè anche quella parte che si riposa, o si tace rispetto alle altre, non cessa perciò di comporsi in una maniera conveniente alla circostanza; e così lo stesso silenzio e riposo diventa analogamente espressivo, e compie il quadro dell' espressione conveniente. E cresce l'effetto di questo accordo con l'efficacia o vivacità dell'espressione. L' espressione si riguarda non solo come un composto di più elementi ridotti ad uni-

tà, ma altresì disegni, conspiranti allo stesso significato, e tanto ci apparisce più bella, quanto tutti e ciascuno impiegano tutte le loro facoltà per manifestarci quello, che altrimenti rimarrebbe oscuro ed incerto. Quindi deriva la evidenza del suo significato, e la facilità della nostra intelligenza, che accrescono il nostro diletto, quanto più chiaramente ed agevolmente ci si presenta l'oggetto, a cui serve l'espressione. A che gioverebbe l'accordo più armonico, se poco o nulla significasse? La stessa armonia che pur ci diletta, e comprende molto apparecchio e molta arte, o cessa di dilettarci, od anche ci annoja, allorchè poco o niuno è l'effetto a cui si destina.

L'espressione, essendo armonica e significante, non può separarsi dalla natura del fine a cui serve. Ella ne prende il colore, l'indole e l'importanza, e tanto più c'interessa e diletta, quanto più c'interessa l'obbietto invisibile che ci presenta. Alcune affezioni dell'animo sono più belle, perchè più nobili e generose. Quindi l'espressioni che vi corrispondono diventano belle del pari, perchè contraggono il carattere di quelle qualità. In questo modo il segno si veste anch'esso della bellezza del significato. Ed ecco perchè certe espressioni appajono più belle di alcune altre dello stesso genere, perchè la specie delle une è più interessante della specie delle altre, per la differenza del loro significato, ch'è più interessante nelle prime che nelle seconde. L'ira di Achille ci piace dunque assai più che l'ira di Tersite; e perciò le attitudini ch'esprimono quella specie d'ira, ci piacciono ancor più che le altre. Così un'espressione di dolore, di timore, di gioja ecc., diletta più nell'uno che nell'altro, e più in questo che in quel

momento, e più a questo che a quell'uso, perchè l'effetto, il fine e il significato dell'uno è più generoso, magnanimo e interessante che quello dell'altro.

Io reputo questa, se non la sola, la principal ragione per cui i romani s'interessavano tanto negli spettacoli dei gladiatori, applaudendo quelli che dignitosamente soccombessero, e diridendo quegli altri, che non soccombesser del pari. Essi deridevano non già il poco accordo o la poca forza dell' espressione, ma la poca dignità del carattere della persona, ossia la debolezza ch'ella mostrava negli ultimi suoi momenti. Quel ricoprirsi il viso in tempo, come fè Cesare spirando a piè della statua di Pompeo, quel prendere un' attitudine che indicasse il contegno forse superiore di chi soccombe, ci offrirebbe un carattere che meriti l'ammirazione e gli applausi degli spettatori. Ed ecco perchè il dolore di Ajace, di Filottete e di Ercole ci piace assai più che quello di qualunque altro, che non esprimesse una forza di carattere equivalente.

Alcuni limitandosi unicamente all' espressione visibile e materiale, e poco o nulla badando alla natura ed efficacia del significato, o della passione a cui serve, hanno raccolto e notato certi accidenti e modi particolari, che in certi casi riuscivano belli e dilettevoli, e che originalmente appartengono alla figura della persona, o a qualche passione particolare che li determina. Quindi il bello dell' espressione fu limitato all'effetto di certe linee e di certi moti piuttosto curvi, che retti, piuttosto orizzontali e dolcemente ondolanti, che perpendicolari e bruscamente interrotti. Dietro tali principî il Riccoboni aveva dato varie regole agli attori, ed ancor più l'Hogarth a' pittori; e così di mano

in mano tutti gli artisti le hanno accresciute e moltiplicate. Nè si avvedevano ch'essi violentavano e sformavano l'espressione, condannandola a prendere certe forme, che se sono vere, convenevoli e belle in certi incontri, sarebbero in tanti altri false, sconce e bruttissime. E ciò sempre addiviene ove si vogliano empiricamente generalizzare certi fenomeni particolari, per non saperli ridurre a' loro veri principî.

L' espressione è cooperativa, dovendo unicamente servire alla sua destinazione; non può prendere se non sempre quella direzione, attitudine o forma, che sono le più efficaci ed acconce a conseguire il suo fine. Ed ogni altra sarebbe difforme, insignificante, bruttissima; e così viceversa. Il perchè siccome sta bene all'amore l' inchinar dolcemente la persona, ed incurvare lievemente le braccia verso l' obbietto che si desidera, perchè intendiamo di assimilarci ed unirci ad altri, e teneramente abbracciarlo e possederlo, così tali movimenti ed attitudini sarebbero riprovevoli nel terrore e nell'ira, sia che fuggiamo od assalghiamo l' obbietto abborrito e temuto. In generale ogni desiderio sceglie i mezzi i più efficaci, e quindi i più facili ed i più brevi, ed anche i retti o curvi, gli orizzontali o perpendicolari, che sono più adatti e necessari a conseguire l'intento. Chi fugge un pericolo si move per la via più corta e spedita, chi è incerto va saltellando e cangia ad ogni tratto la sua direzione; chi minaccia o ascolta, si trasforma in quelle attitudini aspre e violenti, che sono dall'impeto suggerite.

Parimente l' espressione riguardata come imitatrice ed analoga prende il carattere della passione, alla quale si riferisce. Quindi errano pur coloro, che il ca-

rattere del bello da certe forme e movimenti graziosi, morbidi ed eleganti fanno dipendere, i quali sono allor belli, che convengono alla passione a cui si rapportano. Ond'è che ove questa li richiedesse aspri, crudi, veementi sarebbero quelli sconci e bruttissimi. La passione si dipinge nostro malgrado nella figura, nella postura, nel movimento; e non possono questi o propriamente od impropriamente non esprimere più o meno la natura di quella, che li produce. Che se ancora in tali passioni forti e violenti noi amiamo quelle espressioni, che ritengono pure dell' elegante, del grazioso, del morbido, ciò accade perchè questo temperamento essendo analogo al carattere della persona, ci richiama tali affezioni pregevoli, che malgrado la passione dominante e diversa, che non può del tutto distruggere, ci rendono l'espressione più interessante e aggradevole. Ed ecco come l'espressione ripete di nuovo il suo interesse e il suo bello dalla passione che imita.

Dalle considerazioni già fatte noi possiamo dedurre, che il bello naturale dell'espressione consiste nella sua verità e nell'importanza del suo significato. E di fatti, s'ella è vera, e perciò corrispondente veracemente alla passione che annunzia, tutti gli organi debbono corrispondere allo stesso fine, e quindi ciascuno debbe accordarsi ed armonizzarsi con l' altro, e formare uno stesso disegno. E ciò riguarda non pure la qualità che la quantità dell'espressione; per cui essa nelle parti e nel tutto debba essere non pure analoga, che proporzionata alla sua cagione; e perciò esclude ogni difformità ed ogni eccesso o difetto; ch' è quanto dire, ch'ella debb' essere tale e tanta, quale e quanta è la

passione che la produce e determina. Bello e vero sono in tal caso sinonimi; e questo bello prende forza e vigore dall' importanza dell' obbietto che espone ed imita. Quindi l' espressione sarà più bella quando è più importante il significato che imita, e più veraci i mezzi che adopera a questi fini.

CAPITOLO X.

Bello dell' espressione artificiale.—Spontaneità.

Questa espressione naturale, che c'interessa e diletta in tanti modelli della natura e dell' arte, è appunto quella che l'artista si studia di trascegliere, o di ripetere o d' imitare. Ed, imitandola, non si contenta per l'ordinario di copiare esattamente l'originale quale esiste di fatti nella natura, ma gareggiando in certo modo con essa, ed aggiungendole quello ch' ei suppone mancarle, procura pur dal suo canto di più abbellirla e di migliorarla. Quindi concepisce un genere e un tipo di perfezione, secondo il quale dà l' esistenza e la forma ad opere ed esseri nuovi, e degli ordinari e reali assai più belli ed interessanti.

Sia il confronto delle parti, che il bello naturale costituiscono, e per cui a quel che meno diletta nel complesso di alcune, si sostituisce quello che diletta più nel complesso di altre; sia la virtù di certe facoltà o ferme intellettuali, che la producono e la determinano; sia piuttosto e più facilmente quel principio di perfettibilità indefinita, la quale dal bene si argomenta ed immagina il meglio, e dal meglio l'ottimo, o quella

sorte di meglio possibile, che dietro ogni bene attuale s'immagina e si desidera; egli è certissimo che l'uomo, osservando e raccogliendo il bello della natura, può concepirlo, tratteggiarlo, ripeterlo e renderlo con l' imitazione ancor più perfetto. Or sia alcuna di queste, o tutte insieme, o qualunque altra la ragione di un tal fenomeno, niuno può dubitare della realità di esso; perocchè o in se stesso l'esperimenta, allorchè lo produce, o l'osserva nelle opere dell'arte, allorchè con quelle della natura le paragona. In questa maniera dalle tante osservazioni che fa l'artista sul vero si forma un mondo ideale, che mentre è verisimile, perchè sul reale formato, è di questo assai più bello ed interessante; ed in questo mondo ideale dee pur cercare l'espressione, il suo tipo.

Pare dunque che un tal tipo altro non sia che un estratto del vero della natura combinato col probabile e col possibile, che meglio servono al fine dell'arte. Il migliorar la natura non può in altro consistere che in accrescerne e disvilupparne le forze ordinarie tanto nel fisico, quanto nel morale, allora ne diventan gli effetti più risentiti, maravigliosi ed interessanti non pur nell' intensità, che nella durata. In questo modo si sono formati i caratteri o generi poetici, personificati sotto l' apparenza di alcuna immagine o nome individuale; e quindi si sono ad un tempo nobilitate e perfezionate idealmente le passioni, le virtù e i vizî medesimi, elevandoli ad un livello superiore, e purificandoli da quegli elementi eterogenei, che con quelli per l' ordinario si mescono e si confondono. Per la qual cosa il giusto e l' iniquo, il magnanimo e il perfido ecc., de

mondo ideale è più giusto o più iniquo, è più magnanimo o perfido di chi sia tale nel mondo reale. Tali sono gli Achilli, gli Agamennoni, gli Ulissi, i Neottolemi, gli Enea, i Turni, fra gli antichi; i Goffredi, i Tancredi, gli Arganti, i Rinaldi ecc., fra' moderni. E questa specie di perfezione immaginata e artificiale tanto più ci diletta, quanto che rappresentando il vero sotto la forma del verisimile ci rappresenta ad un tempo il nuovo che diletta pur sempre, ed il nostro miglioramento, che pur tanto lusinga il nostro amor proprio. Pare dunque che il tipo del bello artificiale altro non sia che un estratto del vero della natura combinato col probabile e col possibile, che più interessi e diletti. Ma perchè questo tipo abbia un termine più o men diffinito non dee allontanarsi dal tipo reale, se non quanto il comporti il possibile ed il probabile, che più giovi all'indole ed al fine dell' arte. Il perchè non può ben determinarsi il tipo ideale di ciascuna arte, se prima non si determini qual fine l'arte propongasi in particolare, ossia qual'effetto e per quai mezzi essa voglia e deggia produrlo. Da questa analisi risulterà qual sia il bello proprio di ciascuna arte, o qual sia l'obbietto, il carattere e il grado dell' espressione complessiva, che ciascuna arte vuole imitare, e specialmente la declamazione.

In generale tutte le belle arti vogliono imitare la bella natura, ma non tutto lo stesso obbietto con gli stessi mezzi, o per lo stesso fine. La declamazione vuol piacere illudendo. Il suo fine proprio par dunque la massima illusione prodotta con l' espressione conveniente. Ella dunque dee trascegliere la illusione più

dilettevole, e l' espressione più efficace a produrla. Da questa convenevolezza del tipo concepito e della sua esecuzione col fine che si propongono risulterà la convenevolezza, la proprietà ed il bello artificiale del l' espressione, che la declamazione richiede.

La pittura, la scultura e la statuaria non possono imitare l' espressione successiva, quindi si limitano apresentarci i corpi e le figure consistenti nello spazio, l' una con colori e con tratti di estensione variamente e distintamente colorati, e l'altra con forme solide; ma l' una e l' altra dove più, dove meno contraffanno alcune parti della natura, ma non sì da illuderci pienamente. All'incontro la poesia, valendosi di segni successivi ed arbitrari, imita principalmente le azioni che nel tempo via via si succedono; e se tenta descrivere la bellezza dei corpi, che nel simultaneo complesso di più elementi consiste, procura di ottenere il suo intento, più dagli effetti ch' essa produce, che dalla rappresentazione o piuttosto descrizione successiva di quegli elementi, che complessivamente la costituiscono. Quindi è la differenza dei tipi obbiettivi, che questa e quelle si formano, *idealizzando*, per servirmi della frase di Lessing, quelle i corpi nello spazio, e questa le azioni nel tempo. E per quanto sia la forza maggiore della poesia essa non giunge a presentare gli oggetti che descrive, ma ne risveglia le immagini.

Così pure la mimica con l' uso di gesti pittoreschi e significanti, e finanche la musica con la melodia ed armonia di suoni vocali e strumentali hanno tentato di tratteggiare alcuna parte della poesia, da loro più o men maneggevoli. Ma per quanto l' una e l' altra procurino di lusingare nell'uno o nell'altro modo, più

o meno imitando, non tutte egualmente possono esprimere quel verosimile che si propongono, sì che al tipo originale adeguatamente rispondano.

Quest' effetto vien tutto e solamente riservato alla declamazione drammatica. Essa immagina ed eseguisce i suoi tipi con corpi simili e con azioni successive; perlocchè la sua imitazione è del tutto completa, ed è anzi una reale ripetizione del tipo ideale. Quindi non solo può imitare gli oggetti della pittura, della scultura, della poesia propriamente descrittiva, della mimica e della musica, ma presenta altresì gli stessi corpi e le stesse azioni nello spazio e nel tempo; sicchè niuna differenza si osserva tra il segno ed il significato, ossia tra la persona imitante e la persona imitata. Di là nasce quella sorta o grado d' illusione, che ci fa prendere il verisimile e l' ideale pel vero e reale, ed anche le altre arti, per quanto procurino di avvicinarvisi, non possono giunger pur mai; perocchè essa presenta l'obbietto imitato quale e quanto è; mentre le altre appena ne accennano alcuna parte, sicchè per mezzo di questa ne richiamino pure qualche altra invisibile, che con quella più o meno probabilmente si associi; e quindi si valgono di segni o naturali o arbitrarî per avvicinarsi il più che possono al tipo loro. Il tipo adunque della declamazione si confonde ed immedesima nell'esecuzione; e di essa può, anzi dee dirsi, che cerca o verifica il tipo medesimo che preconcepisce.

In questa intrinseca differenza delle arti imitative sta la ragion vera, perchè talvolta quel che può imitarsi e piace imitato dall' una, o non può imitarsi, o non piace egualmente, od anche spiace moltissimo

imitato dall' altra. Primamente questa sorta di illusione esclude ogni ombra d'impossibile e d'improbabile, che immantinente l' annienterebbe. Se tutto il magistero della declamazione consiste nella illusione, come mai potrai ottener questo effetto, se ella non è fatta per conciliarsi la tuà credenza? L' epressione sarebbe allora in contrasto con l'oggetto e con se medesima, che è quanto dire, assurda e ridicola. E qui non intendo solo di quel probabile e possibile, che tutte le belle arti richiedono, ma bensì di quel relativo, che propriamente alla declamazione appartiene in particolare. V'ha di certi incontri e di certe attitudini, che possono convenevolmente descriversi dalla poesia, ed anche imitarsi dalla pittura e scultura ; ma non possono egualmente esprimersi dalla declamazione senza distruggere l' illusione, che vuol produrre. Essi non sono per sè improbabili ed impossibili, ma riescono quasi tali per la differenza di eseguirli con quei mezzi, che dalla declamazione si adoperano. Tali obbietti non possono essere rappresentati senza riuscir strani ed incredibili, e quindi non possono esser belli e aggradevoli. Come rappresentare credibilmente il gruppo maraviglioso di Laocoonte? Come alcuni scorci, o morti, o accidenti stranissimi, che fanno il merito di alcuni quadri di Michelangelo, di Raffaello, del Vinci? Secondariamente v'ha di certi obbietti che, riguardati nel vero o troppo da presso, sia per la loro figura apparente, sia pel significato a cui si rapportano, o tosto o alla lunga ci disgustano e infastidiscono. Ma questi medesimi imitati dalle arti e riguardati a traverso di queste, diminuiscono più o meno tale impressione ingrata a misura che l' imita-

zione o la copia si va allontanando dal tipo reale. Per la qual cosa la poesia e specialmente la musica possono imitare, senza pericolo di dispiacere, alcuni oggetti, i quali spiacerebbero sicuramente imitati dalla pittura, e specialmente dalla scultura e dalla statuaria, le quali per certi riguardi possono più che la pittura imitare il reale ed il vero. Or massimo sarebbe un tale effetto, se la declamazione imprendesse a produrlo, perchè niun' arte, più ch' essa, può rappresentarci e quasi verificare l' oggetto imitato. E perciò certe espressioni, che più o meno ci dilettano ed interessano descritti, non ci dilettano ed interessano del pari dipinte o scolpite, e molto meno volontieri si soffrirebbero dalla declamazione imitate. La sua completa imitazione, la sua maggiore efficacia, la sua stessa perfezione diventerebbe imperfezione e difetto, e nuocerebbe al fine dell' arte; perocchè la sua illusione medesima riprodurrebbe l' effetto di quella sensazione ingrata, che il vero in tal caso produce, e che le arti debbono prudentemente sfuggire.

Par dunque manifesto che la declamazione non debba imitar tutti quegli obbietti ed attitudini, i quali, ancorchè veri, potessero dispiacere mediatamente per la loro figura, o immediatamente pel loro significato, e quindi respingere quel grado d' illusione, che il fine e il bello dell'arte costituisce. Prometeo, a cui un avoltoio rode tranquillamente le viscere, Medea che trucida i suoi figli, Oreste che assassina la madre, Edipo che si strappa gli occhi ecc., ci urterebbero di soverchio, e il piacere dell' illusione rimarrebbe distrutto dal dispiacere della verità. Parimente queste stesse attitudini, che possono facilmente imitarsi, non

debbono essere spinte dall'attore a quel grado, in cui, quantunque vere, sogliono ordinariamente spiacere, sia perchè stranamente disformano la figura, sia perchè ci rappresentano passioni per se ignobili, disgustevoli. Le Furie di Eschilo, che fecero sconciare più donne incinte, dovettero un tale sconcio alla troppo viva espressione degli attori che le rappresentavano. Siffatte espressioni, ancorchè verissime, ed anche belle, ove sieno dal poeta descritte, perdono il loro effetto imitato dall' attore, perocchè il senso ingrato che in noi risvegliano tende a respingerci e distornarci da quella vista, o ci scuote e ci fa combattere l'illusione, che lo produce per riconfortarci con l'idea del falso; e questa idea, distruggendo l'effetto dell'arte, dall' interesse e dal pianto ci mena al disprezzo ed al riso. E questo forse volea intendere Orazio, allorchè diceva:

Quodcunque ostendis mihi sic, incredulus odi ecc. (1).

E qui pur si noti, che per gli stessi principi, quell'espressione, ch' essendo permanente spiacerebbe alla lunga nella scultura e nella pittura, può interessare nella declamazione, dove diventi passaggiera e si confonda con le altre, che successivamente la temperano e l' addolciscono. Essendo transitorie nella declamazione non dànno luogo nè tempo sufficiente a produrre lo stesso effetto. E perciò certi atteggiamenti e tuoni per sè spiacevoli e alla lunga insoffribili, accomunati e temperati con quelli che precedono e seguono, servono anzi ad accrescerne la varietà e l'armonia, e fanno

(1) Arte poetica v. 188.

anch' essi quel che nella musica vocale e strumentale, le dissonanze. Il perchè se l'attore non può, nè dee tutte imitare l'espressioni, che descrive il poeta, può, e dee felicemente imitare molte di quelle che sfuggono lo scultore ed il pittore.

Difficil cosa è poi il determinare quel grado di espressione, la quale, ancorchè verisimile, pure possa non dilettare ed anche spiacere; siccome ciò dipende dalle impressioni che ordinariamente fanno negli uomini, e queste impressioni possono alterarsi secondo le circostanze e l'indole degli uomini stessi, possono e debbono molto influirvi l'uso, l'opinione e l'istituzione. E spesso questi elementi esercitano tanta forza che sensibilmente si cangia fra le nazioni ed i secoli il senso e l'idea del gusto, del bello e delle arti; ond'è che alla prima una seconda natura viene quasi a sostituirsi. Io dico dunque che ogni artista, e l' attore principalmente, dee rispettare l'opinione e l'uso predominante della nazione del secolo, ma in guisa però che la prima natura venga abbellita e migliorata, e non già guasta e distrutta dalla seconda, ed ove questa sia pur corrotta, la rimeni prudentemente al tipo più sincero della prima. Ed in caso di conflitto giova sempre piegar piuttosto dalla prima che dalla seconda. Dalle precedenti considerazioni io raccolgo l'idea più propria del bello dell' espressione, che alla declamazione appartiene. Ella comprende la bella espressione della natura ancor migliorata, probabile ed efficace a produrre quella specie d' illusione a cui è destinata. Il suo carattere distintivo sarebbe dunque la sua verisimiglianza, che non potrebbe verificarsi senza la coesistenza degli anzidetti elementi.

Or questo tipo di bellezza artificiale vien concepito dall'immaginazione del poeta, e s'egli fosse attore ad un tempo, qual era di ordinario appo gli antichi, e come taluno è stato appo i moderni, siccome Shaskespeare, Moliere e Garrick, egli medesimo lo eseguirebbe; niuno più di lui avrebbe il talento e il diritto di determinarlo. Ma ove l' attore e dal poeta distinto, ei non può altronde ritrarre il vero modello della sua espressione, che dalla mente del poeta che lo ha concepito. Il perchè tutto il carattere e le parti più minute dell'espressione dall'opera e dalle parole dell'autore debbono ricavarsi; e l'attore per tal rispetto non è, nè debb' essere, se non che l'interprete fedele, ed il cieco esecutore del tipo di quello, sicchè la sua imitazione non ne sia che una pretta ripetizione. E perciò sarebbe sconcio gravissimo il dare all' espressione sia totale, sia parziale una qualità ed una forza che all'idea dell'autore ed al senso della parola non corrispondessero, o tradissero il senso e la correlazione di quella, che precedessero o susseguissero. Ma è la natura o l'arte, o l'una e l' altra insieme, o più l' una che l' altra che produce un tal magistero? Io passerò a questa disamina donde tali idee potrem raccogliere, che gioveranno ancor più a determinare praticamente il bello naturale ed artificiale dell'espressione.

CAPITOLO XI.

Combinazione della natura e dell'arte.

Il tipo dell' espressione artificiale si debbe esattamente comprendere ed eseguire. Nella combinazione ed esercizio di questi due doveri tutta sta la perfezione pratica dell' arte che si vuol professare. È perciò necessaria la conveniente intelligenza ed attitudine per conseguire l'intento. La sola intelligenza non basta, se gli organi esterni non la obbediscono. Ma anche ove questi la obbediscono ciecamente non fanno sempre quell'effetto che far dovrebbero. Cicerone, fra gli altri, avea notato nell'ordine degl'oratori questa distinzione che i confini o l'impero dell'arte e della natura volgarmente costituisce: *Sed sunt quidam aut ita lingua haesitantes, aut ita voce absoni, aut ita vultu motuque corporis vasti atque agrestes, ut etiamsi ingeniis atque arte valeant, tamen in oratorum numerum venire non possint. Sunt autem quidam ita naturae numeribus in iisdem rebus habiles, ita ornati, ut non nati sed ab aliquo deo facti esse videantur* (1). Or quanto più dee ciò dirsi degli attori?

Spesso con la più bella figura e con la più elegante organizzazione, e con lo studio e con l' artificio più squisito, manca un certo che, che dà l'anima e la vita all'espressione. Tale era l'espressione che Socrate trovava nelle statue di Clitone prive di moto. Tali pur sarebbero state le statue di Archita e di Alberto Magno, se anche avessero ottenuto dall'arte il moto suc-

(1) De Oratore.

cessivo e la voce; esse avrebbero sempre mancato di ciò che nelle sue desiderava Pigmalione, ch' è quanto dire, sarebbero sempre macchine inanimate ed automi, capaci di sorprendere e dilettare co'loro movimenti, ma non mai di sentire, e di far sentire quel che sentono. Or quanti attori ci appariscono tali? Se la Clairon non ha esagerato quel che ella notava delle sue scolare Dubois e Raucourt, queste non erano riuscite se non macchine imitatrici della maestra: *Il n'a point de peine que je ne me suis donnée pour former mademoiselles Dubois et Raucourt. J'en appelle à tous ceux qui les ont vues. Mes charmantes écolieres ont elles été des grands sujets? Helas! malgré mes soins et tout ce qu'elles tenaient de la nature, je n'en ai jamais pu faire que mes singes.* Quindi è che le più belle espressioni originali nell'uno, ripetute religiosamente dall' altro, diventano in questo fredde, infeconde, prive di effetto.

Questo carattere di originalità che si vuol dare all'espressione, par che consiste nell' identificarsi della persona nel tipo ideale che vuole verificare, sicchè non paia di semplicemente imitare, ma di operare veramente. Alcibiade aveva sortito questo talento dalla natura, e, secondo il bisogno e le circostanze, prendeva i costumi, le attitudini e le maniere che più gli tornassero in acconcio. Quel che si è detto di Vertunno e di Proteo dovrebbe verificarsi da ogni abile attore, che dovesse prender le forme di tutti quei caratteri, che volesse o dovesse imitare. E perciò si attribuivano più anime a quel mimo che solo rappresentava una favola di cinque persone (1). Questo fenomeno maraviglioso

(1) V. Luciano.

suppone tale disposizione nel cervello, nel cuore e negli organi esterni che ne dipendono, che appena il cervello concepisce l'evidenza del tipo, il cuore lo dimostra siffattamente, che tutto, quale e quanto è, dagli organi esterni si esprime. Io chiamo questa disposizione, che nell'organizzazione interna ed esterna consiste, *spontaneità*.

Per siffatta spontaneità tutta la persona s'investe di quelle forme, e diventa tutt'altra che prima non era, e un nuovo spirito in sè sperimenta, che al di dentro vivamente agitandola si diffonde pure al di fuori, ed a quanti gli stanno presenti pur si comunica. Ed è questo quello spirito che per gli effetti straordinari che esso produce in chi lo possiede, suole chiamarsi *genio*, *entusiasmo*, *trasporto*, e che sotto forme diverse ora ammonisce Socrate sotto nome di *demone*, or discute col Tasso sotto forma di voce umana, ed ora si presenta agli uni ed agli altri sotto immagine di fuoco o di tal altro specioso fenomeno; ed era pur quello che ha sempre animato i grandi artisti, e che animava i Baron, i Le Kain ed i Garrick.

Esso ha tutti i segni di un fuoco elettrico, che subitamente si sveglia nell'animo dell'artista, e, fortemente agitandolo, si propaga per tutto il corpo, si trasfonde e comunica a quanti incontra. Esso attraversa, impiega e crea nel bisogno degli organi nuovi, per mezzo de' quali penetra e si caccia per i più cupi recessi del corpo umano, e si annunzia per mezzo di un certo palpito e fremito interno, che pur conturba e diletta, e quindi si trasporta ne' tratti, negli accenti e nei moti più delicati ed espressivi della persona; e dispone e forza chi pur gli osservi e contempli, a modificarsi con

lui secondo quella forma archetipa ed esemplare che ha preso nella sua origine. Quindi sono quei tratti di luce e di fuoco, che per la loro evidenza ed efficacità sorprendono, atterriscono e violentemente travolgono chi li riceve, che è l' effetto ordinario del bello congiunto al sublime. Allora l'imitazione in tutti gli astanti diventa un bisogno, e si rinnovano i fenomeni degli Abderiti, e di quell' illusione, che è l'effetto prodigioso dell' arte.

Gli effetti rarissimi di questa virtù straordinaria l' hanno fatta credere quasi tutta opera della natura e del cielo. Ed essa certamente suppone in chi la possiede tali facoltà, che per non esser comuni a' più, nè facili ad apprendersi da molti, sembrano piuttosto innate che acquisite. E questa opinione, che confermavano ognor più le difficoltà dell' arte e la meraviglia de' suoi effetti, la fece abbandonare al solo talento della natura, ed in questo modo si trascurò e degradò l' arte, la quale non era nè dovea essere che la natura medesima, quantunque si voglia ben disposta e organizzata, e quindi dal giudizio osservata, migliorata dalla riflessione, e dall' esercizio perfezionata. Lasciamo dunque di esaminare, se l' arte o la natura soltanto, o più l'una che l'altra sia utile e necessaria all' artista, quistione che si offre soltanto a chi non sa definirne lo stato; e supponondo invece che la natura non avesse negato all' attore quelle qualità, che l'arte preliminarmente richiede, mostriamo con più profitto in che modo l'arte medesima possa e deggia svilupparle, adoperarle e perfezionarle.

Io dico dunque che l'arte, presa nel suo vero senso, concorre anch'essa a sviluppare e dirigere quella virtù

che sembra dipender meno da lei. Essa la desta e l'alimenta sopita e debole, e, fortificandola, le fa vincere gli stessi ostacoli che le si opponevano o l'ingombravano: pur la signoreggia e governa, poichè è svegliata; sì che l' arte medesima par tante volte che trionfi della natura. Così colui che parea fatto tutt' altro dalla natura, tutte ne supera le difficoltà, o piuttosto tutte ne dispiega le segrete disposizioni, e diventa il prodigio della greca eloquenza, e il flagello e il terror di Filippo il Macedone. E per più riguardi lo stesso avvenne eziandio di Baron, e di tutti quegli attori più o meno celebri, i quali a forza di arte e di studio sono giunti a meritare l'ammirazione e gli applausi degli spettatori. Oltrechè qualunque disposizione debbe essere instancabilmente esercitata per acquistare quello sviluppamento e quella forza di cui possa esser capace. Dee perciò l'attore assuefarsi a concepire, a sentire ed esprimere quelle idee e quei sentimenti, che sono il soggetto dell'arte sua. Il perchè bisogna esporsi all'azione delle grandi passioni, se si vuole maneggiarle ed imitarle opportunamente. Ed è questa la ragione per cui Orazio raccomandava ad ogni artista: *Si vis me flere, dolendum est primum ipsi tibi.*

Io non trovo per tale esercizio un mezzo più efficace della lettura di quelle opere, nelle quali gli autori hanno diffuso quel fuoco, onde vogliamo esser rianimati: e tali sono tutte quelle, in cui vengono tratteggiate le grandi passioni siffattamente, che non puoi non restarne fortemente commosso leggendole, e sì t'interessano come se gli accidenti che ti presentano fossero veri, ed anzi più o meno ti appartenessero. A tutti

sono da preferirsi gli storici, ed a questi i poeti, ed in quelle opere principalmente, in cui signoreggiano il patetico, il grande, il sublime. Nè qui si vogliono riguardarli per semplicemente notare e raccogliere quell'espressioni, che hanno date alle passioni da loro descritte, ma bensì per esperimentare tutto l' effetto che esse producono, e così per appassionarsi ed interessarsi su quanto essi vivamente e caldamente ci espongono, per abilitarci insomma a compassionare, a piangere, a sdegnarci, ad inorridire e a fremere secondo il bisogno e le circostanze. Quale e quanta forza non esercitano su l' animo la storia di Livio, di Sallustio, di Tacito ? Quale e quanta i poemi di Omero, di Virgilio, di Dante, del Tasso, del Fenélon? Lo stesso effetto ed anche maggiore produce la frequenza del teatro, e la virtù de' buoni attori. Sotto la ripetuta azione ed impressione di tali accidenti quasi magici, l' anima di chi sa contemplarli si accende, si solleva e ricrea, e si dispone a riprodurre e moltiplicare gli stessi effetti su gli altri.

Guai per colui che nulla sentisse alla prova di questi efficacissimi esperimenti! Egli non sarebbe capace di genio, egli non potrebbe acquistare nè comunicare quel calore e quell'anima che non ha. Noi possiamo ripotere al giovane attore quel che al musico diceva G. G. Rosseau : *Veux-tu donc savoir si quelqu' etincelle de ce feu devorant l'anime? Cours, vole à Naples ecouter les chefs d'œuvres de Leo, de Durante, de Jommelli, de Pergolese. Si tes yeux s'emplissent de larmes, si tu sens ton coeur palpiter, si des tresaillemens t'agitent, si l'oppression te soffoque dans tes trasports, prends Metastase, et travaille ; son génie échauffera le tien; tu créeras à son example : c'est là ce que*

fait le génie, et d' autres yeux te rendront bientôt les pleurs que les maitres t' ont fait verser. Mais si les charmes de ce grand art te laissent tranquille, si tu n'as ni délire ni ravissement, si tu ne trouves beau ce qui trasporte, oses-tu domander ce que c'est le genie? Homme vulgaire ne profâne point ce nom sublime. Que t' importerait de le connaître? Tu ne saurais le sentir (1). Ed era di tempra sì dura o piuttosto sì stemperata quell'attrice, a cui la maestra dicea per porla nello stato di un'amante tradita: *Si vous étiez abandonnée d'un homme que vous aimeriez tendrement, que feriez-vous? Moi*, repondret l' actrice à qui ce discours s'adressoit: *je chercherois au plutôt un autre amant. En ce cas*, répliqua la maîtresse, *nous perdons toutes deux nos peines. Je ne vous apprendrai james à jouer notre rôle comme il faut* (2).

Ma se l' attore arriva a sentire e sviluppare questo genio, non ha più bisogno di arte quanto nel momento che n'è dominato. Imperocchè in ogni altro genere di imitazione può l'artista avere il tempo di esaminare e correggere quel che ha fatto, ma l'attore non può ciò fare, se non sia sorpreso al momento ch'egli declama. Se la passione si spiegasse a tale, che divenisse trasporto cieco, o furore, ogni effetto sarebbe perduto, e ciò accade per l'ordinario a tutti quelli che si abbandonano a tutto l' impeto del sentimento, senza aver l'arte necessaria di governarlo e moderarlo prudentemente secondo il bisogno. E tale riuscì quel mimo il quale, rappresentando il furore di Ajace, fè dire ch'egli non rappresentava un furioso, ma ch'era tale difatto (3).

(1) V. Dict. de Mus. art. *Genie*.
(2) Dhannetaire, pag. 62.
(3) V. Luciano.

E perciò il celebre Eckoff non mai si muniva di tanta prudenza quanta allora che doveva esprimere le passioni più forti. Dee in tali casi l'attore tutta sentirne la forza, ma dee avere, ad un tempo tutta l'arte di regolarla convenientemente ed accomodarla al suo fine. Esso debbe animare e rilevare l' opera dell'arte, soffocarla, ma non distruggerla per eccesso. L' arte insomma dee in certo modo creare e regolare la natura, e dopo averla abbellita, migliorata e perfezionata, tutta natura apparisca, ed essa che tutto fa nulla si scopra.

CAPITOLO XII.

Carattere generale dell' attore tragico. Contegno e tuono conveniente.

Finora abbiamo considerato l' espressione sotto un punto di vista generale; è omai tempo di applicarla particolarmente all' attore tragico. Sotto questo rapporto ella soffre nuove modificazioni, che la rendono propria di lui, e costituiscono la natura della declamazione tragica. Il genere tragico viene determinato da un certo che di grande, di sublime e straordinario, che comunicandosi a tutte le parti della tragedia, ci dipinge e presenta come tali non pur le persone, che l' azione e gli accidenti, che ne dipendono. Quindi risulta quel carattere eroico, che qualifica tutto ciò che alla tragedia appartiene. Lo stesso delitto, non che la virtù vi prendono un' aria di magnanimo e di maraviglioso, che li toglie in parte quell' aspetto ributtante, ch'è proprio della sua natura. La tragedia insomma si eleva ad un ordine di cose, che certamente non è co-

mune, e fa dell'uomo che rappresenta, un eroe, cioè un essere medio fra i mortali e gli Dei. Ed a questo tipo di natura eroica debbono accomodarsi i caratteri, le passioni, le sentenze, lo stile, e quindi la pronunzia che anch' essa dee darle la sua espressione conveniente. Tali sono le persone ideate ed esposte da Eschilo, da Sofocle ed Euripide; tali erano pur quelle di Omero; e perciò dopo la lettura di questo, gli altri uomini a chi sembravano piccoli e meschini con quelli paragonandoli, ed a chi più grandi dell'ordinario, per l'idea vantaggiosa che da quel divino poema ne avevano attinta.

Egli è ben vero che questo carattere tragico, che più a quei tempi si conveniva, si è venuto sempre più alterando, e quasi addimesticando con l' incivilimento delle nazioni, che perdono di grandezza e di forza, quanto più acquistano di eleganza e di incivilimento, e che a misura che per tal verso si degradano e si ammolliscono, non possono credere ed apprezzar ciò che sembra dalla loro presente condizione diverso affatto o contrario. Quindi la tragedia da quel grado di elevazione, a cui era montata riguardo al suo obbietto e al suo fine, venne anch' essa a poco a poco retrocedendo, e cominciò a familiarizzarsi con persone, passioni, caratteri, stile e sentenze, che nell' antico non sarebbero state sofferte, e spesso non fu che una commedia nobile, ossia di persone volgarmente credute grandi, e ch'erano in sostanza vilissime. Io non pretendo perciò che la tragedia debba assolutamente circoscriversi a quella età, che più a quella natura eroica si adattava o si avvicinava, e che perciò non debbe trattar quelle cose e quegli accidenti, che ai popoli po-

steriori appartengono, od all' età nostra più si avvicinano; ma bensì ch'essa debbe più o men conservare la sua original dignità, e che per quanto i costumi, le passioni o i caratteri sieno lontani e diversi, debbe loro improntar quella forma, di cui sono essi più o meno capaci, e che al suo tipo più o meno gli assimili. Non fu il caso o il capriccio, ma l'esperienza e la riflessione che determinò questo genere presso gli antichi. Più che altra cosa la poetica di Aristotele, ben intesa, prova abbastanza quanto io qui non posso che semplicemente accennare. Quel carattere eroico da loro dato agli accidenti e alle persone tragiche era per essi necessario a produrre quel terribile e quel sublime, che era lo scopo indispensabile della loro tragedia. Ond'è che tutti i poeti che si sono distinti in questo genere, anzichè abbassar la moderna tragedia al carattere dei tempi, onde prendevano l'argomento, si sono studiati di elevar quel carattere al livello dell' antica tragedia, e darle quella maggior dignità, che più potea combinarsi con le circostanze del vero, onde ottenere quell'intento che la tragedia si dee proporre.

Da questo principio importantissimo molte conseguenze si traggono intorno all'uso della declamazione propria, finora o non ben avvertite, o malamente applicate. L' espressione debbe esser dunque in tutte le sue parti conforme al carattere eroico, e propriamente tragico. La persona, il tuono, l' atteggiamento, l' incesso, tutto dee annunciare una condizione certamente non ordinaria e volgare. Scorriamone le qualità principali. La prima è certamente una taglia nobile e vantaggiosa. *Omnibus barbaris*, notava Curzio, *in corporum majestate veneratio est; magnorumque operum non alios*

capaces putant, quam quos eximia specie donare natura dignata est. Lo stesso criterio avevano gli antichi Germani, secondo Tacito. Non è perciò che dentro un picciolo corpo non annida un' anima grande e superiore; ma tutti i popoli sono più o meno barbari per tal rispetto: essi si misurano e si argomentano la grandezza invisibile dalla visibile. E si sa che la stessa regina Telestri, allorchè vide Alessandro, che non era di statura sì vantaggiosa, ne rimase alquanto sorpresa, e lo giudicò minor della fama. E siccome il tipo dell' arte quello migliora della natura, niuno eroe ci hanno presentato gli artisti, che non fosse di una forma autorevole. *Urget presentia Turni.* Gli scultori non danno più di sei piedi alla grandezza naturale d'un uomo; ma l' eroica la fanno montare da quel termine fino a dieci, oltre il quale termine comincia la statua a divenir colossale. L'ab. Batteux notava su tal proposito: « Mentre si rappresenta una tragedia romana io ben conosco col mezzo dell'istoria un Bruto ed un Cassio come fieri cospiratori, che la fama mi mostra nella distanza dei tempi, quali eroi di una taglia più che umana; ed io veggio all'incontro sotto i loro nomi una figura mediocre, una taglia meschina, una voce gracile e sforzata; io dico dunque all'istante: *No, tu non sei Bruto* (1) ».

Il pubblico si previene sinistramente contro ogni attore, la cui persona non corrisponde a quel carattere che rappresenta; e contrastando la figura e la taglia col carattere e le sentenze, manca l'illusione, e si produce invece il disprezzo ed il riso. A tempi di Luciano un attore assai meschino, rappresentando la parte di

(1) Tomo 1. pag. 241.

Ettore, fè tosto domandare agli spettatori quando Ettore sopravvenisse, non essendo quegli da quanto appariva, che il fanciullo Astianatte. E per lo contrario di un attore stranamente alto, che rappresentava Capaneo sotto le mura di Tebe, fu detto che *non avea bisogno di scala per espugnar la città.* Così ad un troppo grasso che si sforzava di saltare: *Bada di non rompere il palco*; e ad un altro assai magro: *Pensa a guarirti* (1). Infiniti accidenti simili potrebbe darci la storia dei moderni teatri, e che tutti ci provano quanto sia necessario all' attore tragico l' aver la figura siffatta che non solo non abbia difetti notabili, ma si concilii un conveniente rispetto da chi la riguardi. Nè giova il dire che i personaggi veri che s'imitano o rappresentano avessero di tali imperfezioni; e che tali quali erano gli avesse rappresentati Shaskepeare, il quale introdusse Riccardo zoppo su la scena. Imperocchè se le arti imitative, e massimamente la declamazione tragica, non servono al vero, ma a quel verisimile, il cui tipo dee migliorare e abbellire il vero, non possono dar luogo a tali virtù senza allontanarsi dal loro fine. E di fatti lo stesso esempio di Shaskepeare, ed il merito e la necessità di quell'attore, che ha osato farne lo sperimento, non sono stati sufficienti ad impedire il cattivo successo, che siffatte imitazioni storiche hanno riportato su le stesse scene inglesi. Il perchè ove tali sconci caratterizzassero personaggi storici, il poeta e l' attore debbono porre ogni opera ad imitare la prudenza di quel pittore, il quale ritrattò di profilo colui ch' era privo d'un occhio.

(1) V. Dial. su la danza.

La figura e la taglia, quali noi le richiediamo, ci vengono donate dalla natura, ma queste qualità corporali punto non giovano, se dalle morali che annunziano, non sieno veramente animate e sostenute. Si richiede perciò quel contegno e quel modo che annunzii nella persona un'anima non comune, e di una condizione superiore, quale ai personaggi ideati e supposti si conviene. Ed era questa forse quella specie di *decoro*, di cui parlava Cicerone nel *lib. I. De Oratore*, e che era per Roscio il fondamento dell' arte, e la sola cosa che per l'arte, secondo lui, non si poteva insegnare. I poeti ne hanno fatto un privilegio de'numi. Sotto qualunque forma li facciano comparire gli accompagna sempre questo decoro. Omero, anche allora che più gli assoggetta all'imperio delle passioni più violente, e quasi gli adegua alla condizione dei mortali, onde piangono, tremano, si combattono e si feriscono, trasparisce pur sempre di mezzo a tali accidenti l' indole loro superiore. Tale appariva Apollo, quantunque pastore, condannato a guardar le greggi di Admeto; e questo al certo sarebbe il dono migliore, che i numi far potessero ad un attore. Or questa dote non esiste per certo in quelle anime basse e servili, che sembrano destinate a tutt'altro mestiere, che all'arte nobile che professano. A quanti di loro potrebbe farsi la stessa dimanda che fece a non so chi quel tal danzatore di cui parla Elvezio: *Di qual paese sei tu?* — e, quegli rispondendogli essere inglese: *Come! tu inglese?* ripigliò l'altro fortemente maravigliandosi: *tu di quell' isola, i cui abitatori sono a parte dell' autorità sovrana? No; quella fronte bassa, quello sguardo timido, quell'andare incerto ti accusano per un miserabile schiavo titolato di qualche elet-*

tore. Ma come dare o sviluppare quella forza di carattere, che tutta nobilita la persona, che la possiede, e che dovrebbe essere quella di ogni uomo vero, se le opinioni, i costumi, l'educazione e la patria tendono ordinariamente a distruggerlo in chi l'avesse della natura sortito? Se si reputa modestia l'avvilimento, e decenza, dovere e necessità il servir suo malgrado, il dissimulare e il fingere? La Clairon non avea torto allor che diceva: *Si l'on ne trouve en moi qu'une bourgeoise, pendant vingt heures de la journée, quelques efforts que je fasse, je ne serai qu'une bourgeoise dans Agrippine. Mon ame affaissée par l'habitude d'une tournure craintive et subordonnée, n'aura que momentanément ces élans de grandeur, qu'il faut au rôle que je représente.*

Ma non è perciò necessario, e talvolta potrebbe riuscir anche ridicolo, che la persona si tenga sempre violentemente montata, ed affetti questo artificio fuor della scena. Forse la stessa Clairon diede in questo eccesso, per cui era detta comunemente *la regina di Cartagine*. Si dice che Le Kain avesse risposto in tuono tragico all'inchiesta che gli si fece su la salute di non so chi. Dhannataire parla pure di un cotale attore, che, assumendo in tempo il tuono della declamazione, fu creduto un uomo di corte, e si fece liberamente passare da una sentinella che guardava il passo. Ma queste ed altre tali bizzarrie possono anzi pregiudicare all'effetto che l'arte vuole produrre. Imperocchè non dee l'attore mostrarsi fuor della scena qual su la scena dee solamente apparire, se non vuol diminuire quel grado d'illusione, che dee su la scena produrre. Lungi da siffatte caricature, l'attore dee possedere un animo nobile, capace di fargli tutta sentire l'importanza e la dignità di

quei caratteri che debbe rappresentare. E perciò Baron solea dire, che un *attore dovrebbe essere educato su le ginocchia delle regine;* ed egli avrebbe detto ancor meglio delle *matrone romane*, quando il lusso ed i vizî, non aveano pur anche corrotto l'indole e la virtù. Senza una tale istituzione, o si perde o men si acquista quella forza di animo, per cui l' attore apparisce qual debbe nel mondo civile e drammatico.

CAPITOLO XIII.

Del tuono proprio della declamazione tragica.

Quello che abbiamo di sopra osservato intorno all' importanza delle qualità corporali e morali dell' attore tragico si dee più particolarmente al tuono della voce applicare, nel che la declamazione principalmente consiste. E perchè su tal particolare o variano più, o s' intendono meno coloro che ne han ragionato, io mi studierò di meglio determinare i principî onde essi abusano, e l' applicazione che se ne dee fare. Supponendo alcuni che la declamazione rappresenti il colloquio di persone, che tra loro conversano, hanno concluso che il tuono di essa non deggia scostarsi dal tuono ordinario della conversazione. Ma essi non si avvedevano, così concludendo, che la conseguenza era troppo generale e maggiore del principio, per altro verissimo, da cui partivano. Se qualunque specie di declamazione dee fondarsi principalmente sul tuono ordinario della conversazione, questo tuono dee accomodarsi alle persone, alla circostanza, all' argomento della conversazione che si vuole imitare. Il

perchè tanta distanza dee passare fra il tuono ordinario ed il tragico, quanta è quella che passa fra le persone volgari, che alla commedia, e i personaggi e gli eroi, che alla tragedia appartengono. E questa differenza riconobbero fra gli antichi Platone, Aristotele, Cicerone e Quintiliano, e con essi tutti quelli, che di tale argomento trattarono, e che alla tragedia diedero un tuono proprio e dall' ordinario assai più elevato e sostenuto, e quale alle persone interloquenti si conveniva. E sino a' tempi posteriori, anche allora, che di un tal metodo si abusò per eccesso, fu comunemente chiamato *vociferante* il tragedo; siccome fra gli altri notava Tertulliano: *tragedo vociferante*, ed Apulejo: *Comoedus sermocinatur, tragedus vociferatur.*

Nè questa specie di declamazione dee unicamente attribuirsi, secondo che Diderot opinava, alla vastità dei teatri antichi ed allo strepito ordinariamente procelloso degli uditori, per cui l' attore era costretto ad esagerare e sforzare il tuono della voce, e declamar fortemente per farsi loro malgrado sentire. Non v'ha dubbio che la vastità dei teatri e lo strepito degli spettatori obbligavano qualche volta l' attore ad elevar la voce, onde accomodarsi alla necessità delle circostanze, siccome Orazio avea notato in quei versi:

.... Quae pervincere voces
« Evaluere sonum, referunt quae nostra theatra ?
« Garganum mugire putes nemus.

Ma per quanto si ponessero vasti i teatri, e tumultuanti gli ascoltatori, non erano nè questi nè quelli pur sempre tali. Ed ancorchè tali e sempre e da per-

tutto fossero stati, la commedia, che si rappresentava agli stessi ascoltatori, e negli stessi teatri, non obbligava gli attori come la tragedia a declamare e vociferare. Oltrechè lo stesso Orazio osservando che il tragico prende alcuna volta il *parlar pedestre*, dovea nel tempo stesso supporre che l'ordinario era sempre il nobile e il dignitoso:

« Magnumque loqui, nitique cothurno.

Nè ciò si applichi allo stile soltanto, e non già alla declamazione, che in ogni caso dee prendere anche il carattere e la forma di quello. E come altrimenti si potrebbe verificare il dovere che Orazio al tragico attribuiva?

« Pectus inaniter angit,
« Irritat, mulcet, falsis terroribus implet.

E perciò Giovenale del tuono della voce intendeva parlare, allorchè diceva:

« Grande sophocleo circum baccetur hiatu.

Or volendo determinare il carattere proprio della declamazione tragica, ed assegnarle il tuouo conveniente, bisogna primamente osservare ch'ella, siccome la comica e qualunque altra drammatica, imitando un linguaggio improvviso e spontaneo, quale a' veri interlocutori naturalmente conviensi, si trova per tal riguardo sottoposta alle leggi generali e comuni al tuono della conversazione ordinaria. Il per-

chè l'attore tragico è sempre un interlocutore, siccome tutti quelli che qualunque conversazione sostengono; e perciò dee sempre tener presente, che egli non legge, non insegna, non predica, non arringa e perora, nè per apparecchio nè all'improvviso, ma semplicemente interloquisce e ragiona, mostrando di dir quel che sente, e di sentir quel che dice. Per la qual cosa dee egli operare ad un tempo tutte le relazioni di quelle inflessioni, passaggi, consonanze e cadenze, che il tuono più significante della conversazione ci detta. Parlano gli uomini, parlano gli eroi, parlano i numi. L'indole generale dell'interlocuzione è comune egualmente agli uni ed agli altri; e quindi risulta un carattere di voce ed un tuono fondamentale ad ogni interlocutore egualmente comune. E questo è il genere drammatico.

Ma questo tuono medesimo si dee modificare secondo la condizione di ciascheduno, a cui debbe appropriarsi, e quindi debbe essere dagli uni agli altri gradatamente diverso. E siccome il dialogo tragico non è di persone volgari, che gentilmente novellino o che si intertengano piacevolmente, ma di tali che per la condizione e carattere, e per eccesso di passione debbano sorprenderci, scuoterci, atterrirci e riempirci l'animo de' sentimenti più generosi e delle passioni più forti; dee l'attore, che di queste si suppone altamente invasato, elevarsi al di là della conversazione ordinaria, e collocarsi nello stato e nelle condizioni di quelli che debbe rappresentare. Le nostre conversazioni non ci offrono i Prometei, gli Agamennoni, gli Ajaci, i Pirri, gli Oresti; ma bensì i Mascarilli, gli Arlecchini, i Tartufi. E or come dare

agli uni la condizione, l'espressione ed il tuono degli altri? Se gli eroi tengono il mezzó tra gli uomini e gli dei, e se il tuono di questi non suona mortale, neppure il tuono di quelli dee comparir volgare e plebeo: esso dee esser tale che corrisponda alla forza e alla dignità del carattere eroico, ed all'indole e grado di quelle passioni, che debbon rendere i personaggi tragici straordinariamente appassionati e caldamente operanti. E debbono in questo mezzo contenersi gli attori tragici se vogliono veramente imitare il tipo dell' arte loro, e perciò non possono sentire e parlare, siccome si sente e si parla comunemente. Si fa quindi manifesto che la declamazione tragica, modellandosi originalmente sul tuono della conversazione ordinaria, dee prendere il carattere della persona e delle passioni a cui serve. Debbe esser perciò naturalmente nobile, dignitosa, autorevole; e quindi dee prendere un grado di estensione ed intensità, che non è certamente ordinario. E, più che nell'esecuzione e nell'acutezza, dee nella gravità e nella forza consistere. E da questo temperamento di forza e di gravità risulta, secondo me, quel tuono fondamentale che la tragica declamazione più propriamente determina.

Dallo stesso principio si determina pur la maniera della gesticolazione conveniente. Essa debbe assumere quell' impronta d' importanza e di forza, che sia al tuono della voce proporzionato; e perciò debbe essere per l'ordinario grave e deciso, e per conseguenza preciso e semplice. Ciò esclude i molti movimenti ed atti, che pel loro numero e rapidità offenderebbero a un tempo la dignità della persona e la forza della passione a cui servono. La persona, che molto gestisce,

mostra in generale incertezza e leggerezza di sentimenti e di effetti, e quindi debolezza di carattere e di passione ; il che si oppone all' indole propria dell' attore tragico. Le parole sono i principali mezzi che debbono esprimere il sentimento col più d' interesse e di forza, che all'indole di questo si addice, e di ordinario precede od accompagna le parole, la fisonomia e lo sguardo principalmente, indi la gesticolazione, ed infine il movimento ; e con la stessa progressione procede anche essa l' espressione degli organi anzidetti.

Non si confonda però con quella specie di dignità e di grandezza, che da noi si richiede quell' enfasi ed ampollosità che annunzia piuttosto la debolezza e lo sforzo della persona, che crede di supplire con tale artificio a quella forza di animo che gli manca. L' attore tragico vuole esser grande, dignitoso, magnanimo, ma come sicuro in se stesso del suo carattere, non debbe punto affermarsi di apparir tale, come colui che ad ogni istante ne dubitasse. La natura umana, per quanto si sollevi all' eroica, non cessa mai di essere umana. Essa degenera se trapassa i suoi confini ; e perciò l' eroismo confina con lo strano, con lo incredibile e col ridicolo ; ed è facilissimo lo sdrucciolare dall' uno all' altro. Socrate volendo determinare il carattere del maraviglioso lo distinse da quello dello stravagante che costituisce il mentecatto. E così appella insensato colui che si credesse tanto grande, che passando di sotto alla porta di una città si chinasse, che presumesse tanto nella sua forza da atterrare delle case, che insomma intraprendesse cose che tutti riconoscono per impossibili (1). Omero, Eschilo,

(1) V. Senofonte. Detti Memorabili di Socrate, lib. III.

Alfieri ci hanno presentato i loro personaggi come grandi, generosi, straordinari, ma non sono perciò furiosi, stravolti, ridicoli. Ed è questo il giusto contegno che dee prendere e conservare l' attore tragico.

Io so bene che in questo argomento sì dilicato e difficile è molto facile l'abusarne per la propinguità, che è fra l'uso e l'abuso. Per poco che si ecceda, si tocca subito lo snaturato, l' ampolloso, l' inverosimile. E siccome gli eccessi si ricongiungono, dal sublime e dignitoso si ruina nel basso e ridicolo. E si crede che a questo eccesso dia per l' ordinario la declamazione francese, siccome quella che prima e più delle altre ha conosciuta e sentita la natura e la necessità del carattere tragico. Pareva a Pier Jacopo Martelli di *osservar nei francesi piuttosto un poeta il quale recita le sue poesie che un attore...; dimodochè par che non solo essi vogliono rilevare la verità dell' affetto naturalmente imitato, ma anche l' artificio e l' ingegno del tragico.* Tutti dopo il Martelli hanno ripetuto ed esagerato la stessa imputazione, e spesso con quella caricatura, che mostra assai più lo spirito di parte, che l'amor dell'arte. Il signor Eximano dice pure apertamente di loro che *pajono energumeni, che ad ogni atteggiamento vogliono staccar le braccia dal corpo, ed esprimono un affetto di pena con le contorsioni con cui potrebbe un ammalato esprimere un dolor colico* (1). Ma quel che più importa si è che gli stessi francesi hanno pur riconosciuto appo loro questo difetto. Clement, fra gli altri, ne ha giudicato in questo modo nelle sue *Osservazioni critiche* al poema della *Declamazione teatrale* di Dorat: *Io avrei solamente deriso i nostri attori os-*

(1) Origine e progresso della musica.

sessi, i quali caricano tutto e non sanno parlare se non per convulsioni e fanno patir chi gli ascolta per gli strani loro sforzi di voce e pel dilaceramento del loro petto.

Ma se ben si riflette lo stesso difetto è stato pure osservato e conservato agli attori delle altre nazioni e di tutti i tempi, perchè era l'abuso più facile e quasi proprio del genere tragico. Eccedettero gli antichi, siccome l'abbiamo altrove notato in persona di quel comico che rappresentò i furori di Ajace. E per ragion de'moderni Shakspeare notò quell' attore del suo tempo, il quale, rappresentando Erode, voleva essere più furibondo di lui (1); e nella stessa tragedia deride la declamazione ampollosa e non conveniente alla natura del dramma, e fa dire ad Amleto così: *Niuna cosa mi offende più quanto il sentire un autore in parrucca, il quale co' suoi robusti polmoni lacera una passione a forza di grida, e che vomita alle orecchie di un uditorio ignorante e brontolatore, la cui maggior parte non altro desidera che del fracasso* (2). Engel nota e riprova anch'esso questa ampollosità nella declamazione alemanna, e noi possiamo egualmente attestarla dell' italiana. Dacchè questa si trova, più che altrove, decaduta miseramente, i commedianti italiani, ch'erano una volta imitati dagli altri, ora non fanno che imitare il peggio di questi, e si può dire ch' essi fanno per lo più consistere il merito della loro declamazione in una specie di predicazione o di cantilena monotona, esagerata, nojosa (3).

Pare dunque che in tale sconcio sieno incorsi più o meno tutte le nazioni, e tutti gli attori che non sanno

(1) V. Amleto, Sc. VIII, at. II. — (2) id. Sc. V, at. III.

(3) Ricordiamo che l'autore scriveva nella fine dello scorso secolo; oggidì sarebbe ingiusto tale giudizio. V. nota a pag. 47.

guardarsene. Ed io non convengo con quelli, che pur sono molti, i quali, non avendo ben concepito il vero tipo della declamazione tragica, hanno creduto ch'ella fosse presso i francesi ordinariamente caricata ed assurda. Imperocchè non avendo essi alcun riguardo nè al carattere della tragedia, nè al genio della nazione, non hanno abbastanza considerato, che se i francesi dànno più che gli altri in quell'eccesso, ciò loro interviene, perchè degli altri naturalmente più enfatici, sentono troppo la forza tragica, e per troppo sentirla più facilmente alcuna volta ne abusano. E di fatti sono essi che hanno elevato la declamazione tragica a quel grado, che alla sua natura si conveniva. Dopo il Baron la Francia ha conservato la sua scuola, e lo stesso abuso, in cui ha dato alcuna volta, prova l'esistenza del vero metodo e dell'uso che riconosce e professa. E tendono a quest'eccesso gli Alemanni principalmente. Essi preferiscono tanto la natura ordinaria nei caratteri, nel contegno e nel tuono, che hanno quasi proscritto la straordinaria e l'eroica, che è la scelta e migliorata dall'arte. Per la qual cosa avendo troppo esteso e generalizzato un principio, altronde vero sotto certi rispetti, hanno sacrificato il genere propriamente tragico al semplicemente drammatico, e, non dovendo con quello tutto rappresentare, hanno voluto tutto rappresentare con questo. Quindi il dramma è divenuto per loro una mera storia rappresentativa, che in altro dalla vera non differisce, se non che questa narra, e quella rappresenta ciò che è ordinariamente accaduto. In questa maniera si è non solamente adottato, ma anche ampliato il sistema di Shakespeare. Imperocchè questi aveva innestato il comico al tragico, e gli alemanni vi hanno innestato il cittadinesco ed il pastora-

le; e quindi per imitar la natura in tutte le sue parti l'hanno guasta in quella che era più interessante e perfetta. Engel fra gli altri condannava assolutamente il tuono della declamazione, e perciò la versificazione, Egli vuole il vero schietto, senza osservare che il vero della storia e della filosofia non è quello della poesia e di ogni bella arte; egli vuole che si imiti esattamente la natura quale è, senza avvedersi che questa severa esattezza ci toglierebbe l'effetto di quel verisimile, il quale s'è più limitato, è più perfetto ed interessante. Così dando maggior latitudine al genere drammatico, veniva il tragico ad essere soffocato e distrutto.

Io qui non esamino se debbano anzi escludersi tutte quelle specie drammatiche, le quali sono state introdotte fra il genere tragico e il comico, e che si dicono *commedie lagrimanti* o *tragedie cittadine*, e che altri riguardano quali aborti dell'uno e dell'altro genere. Siamo pure indulgenti con coloro che di tali aborti pur si dilettano; ma ci lascino anch'essi un genere che per la sua antichità, per l'effetto che produce, e per la perfezione a cui si è elevato, può ben meritare quei sacrifici, che la sua pratica ne prescrive. Un certo genere di passioni, e quindi di carattere, di sentenze, di stile, di espressione, non può ammetterne altro subalterno, e di genere affatto diverso o contrario, perocchè la natura e l'effetto dell'uno, collidendosi e stemperandosi con la natura e l'effetto dell'altro, non avrebbe il suo pieno sviluppamento, nè potrebbe spiegare tutta quella efficacia e quell'azione, di cui fosse ciascuno capace.

Io credo di avere abbastanza provato quale debba essere il carattere generale della pronunciazione tra-

gica evitando ad un tempo i due estremi dell'ampolloso e del languido. L'attore dee quindi, il più che sa, avvicinarsi alle proporzioni della statura eroica, la quale si allontana egualmente dalla colossale e dalla ordinaria; ed a questa norma debbe accomodare non pure il contegno della persona, che il tuono ed il gesto della espressione. E per quanto questo scorra pe' suoi gradi e per le sue specie, successivamente ed alternativamente abbassandosi ed elevandosi, e monti dal minimo al massimo termine, ossia dallo stato più semplice al più violento, dee sempre conservare la sua qualità originaria e fondamentale.

CAPITOLO XIV.

Carattere speciale dell'attore tragico.

Il carattere generale dell'attore tragico ne abbraccia più specie particolari, che più o meno lo diversificano secondo certe relazioni. Quindi si sono stabiliti diversi ordini o classi di attori dello stesso genere, relative alla condizione, al sesso, all'età ed altrettali accidenti delle persone che debbono rappresentare. La forma, l'attitudine, il talento ed il merito de' rispettivi attori gli ha fatti destinare a quelle classi speciali, a cui parevano più adattati. Io chiamo questi caratteri *speciali*. Dalla natura e differenza di questi emergono tali doveri, che l'attore non può dispensarsi dal conoscere ed eseguire.

La pratica teatrale è adottato e riconosciuto finora le *prime* e le *seconde* parti, le *parti da sè* ed i *confidenti*, e così quelle di *primo uomo* e di *secondo*, di *prima* e di *se-*

conda donna, di *padre*, di *amoroso*. Non potendo ciascuno attore, o per natura, o per arte essere a tutte le parti adatto egualmente, nè potendosi moltiplicar di soverchio il numero di buoni attori in ciascuna campagnia comica, fu necessario classificarli, assegnando a ciascuno quella specie di carattere e di parti, a cui per natura o per arte si trovasse meglio disposto. Ma infelicemente questa classificazione, da principio utilissima e necessaria, servì col tempo a promuovere ed alimentare certi privilegi personali, o piuttosto pregiudizî, che lusingando l'amor proprio e la vanità de' commedianti, hanno grandemente nociuto al progresso ed alla perfezione dell'arte (1).

La migliore classificazione, secondo me, sarebbe quella che fosse a un tempo più semplice, e che meglio servisse al fine, a cui è destinata, e che perciò comprendesse il numero di commedianti sufficiente a rendere completa la loro compagnia. Ora a quali specie più o meno determinate e differenti si potrebbero ridurre i caratteri o le parti ordinarie della tragedia? Forse tutti si potrebbero comodamente distinguere secondo la seguente divisione, cioè di *principi* o di *confidenti*, di *padri* o di *madri*, di *figli* o di *figlie*. E siccome questi caratteri principali possono essere più o meno modificati, io crederei che due modificazioni più generali e più distinte potessero bastare a caratterizzare e comprendere tutte le altre, e che io direi di carattere *fiero* o *tenero*. Quindi risulterebbe il seguente specchietto:

(1) Sventuratamente nemmeno oggidì son cessati siffatti privilegî e pretenzioni, che degli attori men che mediocri alimentano la boria e la vanità. *A. S.*

PARTI

FIERE,	o	TENERE.
Principi	e	*Confidenti.*
Padri	e	*Madri.*
Figli	e	*Figlie.*

A ciascuna classe si possono dare più o meno individui, e suddividere ancor questi, secondo l'importanza delle parti e l'attitudine degli attori. Ma qualunque sia la classificazione che si voglia adottare, niuna dovrebbe prescindere dalle seguenti considerazioni.

Il carattere speciale della parte, a cui si destina il commediante, debbe ammettere certi tratti personali che lo distinguano, e che provengono unicamente dalla natura, e poco o nulla possono affettarsi dall'arte. Per le parti fiere dovrebbe dominare quel carattere di rigore, di fermezza e di ardimento, che la fierezza ordinariamente costituiscono. La figura vuole essere piuttosto secca, i tratti della fisonomia rilevati, l'occhio infossato, lo sguardo truce, la voce cupa, il contegno fermo e risoluto, e le maniere dure ecc. Al contrario la figura avvenente, i tratti amabili, l'occhio sereno, il guardo dolce, la voce piana, il contegno grazioso, le maniere gentili anuunziano il carattere tenero. Modificate queste forme, e fate che domini nella figura, nelle maniere e nel contegno dell'uno la maestà, la gravità, l'impero, ed avrete il carattere principesco ; e fate che nel contegno, nella maniera e nella figura dell'altra spicchi un certo che di venerabile, di riflessivo e di assennato, ed avrete il carattere di padre. L'amabilità nelle figlie, e l'amorevolezza nelle madri dee

primeggiare, sempre che dalla fierezza non debba essere il loro carattere sensibilmente alterato ecc.

Questi ed altri simili tratti generali e pittorici, che debbono in generale caratterizzare gli attori di ciascuna specie, procedono dalla natura, e non già dall'arte, che però può e dee svilupparli e perfezionarli. Come darsi altrimenti la taglia, la figura, la fisonomia, la voce ch'essi non hanno? Gli antichi col coturno, con l'abito e con le maschere potevano alterare ed ingrandire le loro ordinarie proporzioni. Ma noi non possiamo egualmente giovarci di tali artificî, che altronde per molto nuocevano all'effetto teatrale. Appena la voce, il guardo ed il contegno, come più mobili e facili ad alterarsi, possono prendere quelle modificazioni che loro vogliamo imprimere. Ma se queste modificazioni per ridurle al carattere dominante che debbono esprimere, ci costassero moltissimo sforzo, riuscirebbero ingrate, dure, violente, e distruggerebbero quella spontaneità, che è tanto necessaria al bello artificiale dell' espressione; e non potendo, ch' è peggio, nascondere l'artificio e la simulazione sì studiate; darebbero in un'affettazione, che spesso si tradirebbe per la difficoltà di sostenerla a lungo, e bentosto riuscirebbe ridicola ed insoffribile. L'arte e lo studio sviluppano le naturali disposizioni dell' attore, ma sono sempre queste le sole che debbono comparire, e non mai lo studio e l'arte che le sviluppano.

Determinata nel miglior modo possibile la massima differenza dei caratteri e delle parti, niuno attore, per quanto si supponga abile nell'arte sua, dovrebbe indistintamente rappresentarli. Imperocchè egli non potrebbe rappresentarci con egual successo caratteri di

specie troppo diversi o contrari affatto, attesochè per natura e per arte non può trovarsi agli uni ed agli altri egualmente disposto. E se taluno è stato in questa linea privilegiato dalla natura, i Baron e i Garrick sono singolari e rarissimi, ed essi medesimi, se ben si osservi, non riescivano egualmente ne' differenti caratteri, che o per necessità o per uso dovean sostenere; altronde le abitudini e le arti si sviluppano e si perfezionano quanto più sono limitate e circoscritte. E poi certi miracoli della natura e dell' arte non potrebbero ridursi a regole generali e comuni, che condannerebbero al mediocre molti di quelli che potrebbero l'ottimo conseguire. E supposta tale abilità dalla parte dell' attore, essa non sortirebbe tutto l'effetto possibile dalla parte dello spettatore. Perocchè per quanto l'uno si trasporti e trasformi di abito, di contegno, di tuono e di espressione dall'una all'altra rappresentazione, non può cancellare nell'altro la memoria delle impressioni precedenti, che la presente più o meno indebolirebbero o per distrazione, o per contrasto. E tanto più si correrebbe questo pericolo, quanto maggiore sarebbe la distanza dall'una all'altra specie, e certamente sarebbe massima dal genere comico al tragico. Che se l'abilità dei commedianti e la necessità delle compagnie ha più o meno conservato ed ampliato cotesto abuso, non dovrebbe in verun conto soffrirsi che l' attore, che reciti nella commedia specialmente in certe parti più importanti, si vedesse comparire e declamare nella tragedia col pericolo di turbarne e distruggerne l'illusione. Lo stesso Garrick ha provato quanto io dico, non ottenendo tutto l'effetto conveniente sostenendo una parte,

per aver rappresentato poco prima un'altra del tutto diversa ed opposta di carattere.

Stabilite tutte queste specie, ed assegnate a ciascuna le parti che le convengono, il dovere dell'attore si è di esprimere a un tempo il genere e le specie, a cui egli appartiene, onde l'accordo delle parti, l'unità del disegno e l'armonia del tutto risulta. Prima ciascuna non dee perdere di vista il genere tragico, e per quanto questo si modifichi e si digradi, dee pur serbare in tutte le sue modificazioni e degradazioni il suo carattere primordiale. I confidenti, che sembrano i più remoti della sfera dei personaggi principali, si suppongono pur sempre degni di comunicare con questi: e sarebbe grave sconcio se il poeta non gli avesse come tali concepiti; e più sconcio ancora, se come tali non sapesse l' attore rappresentarli. Oltrechè la loro difformità offenderebbe la stessa dignità dei personaggi principali, che non potrebbero non degradarsi alla presenza ed al confronto di siffatti esseri, specialmente ove li debbano chiamare a parte dei loro segreti e dei loro interessi; e sovente perdono gran parte del loro effetto per non essere opportunamente secondati e sostenuti nelle loro rappresentazioni.

Forse l'Alfieri per ragione di questo difetto ordinario delle scene specialmente italiane, si determinò di sbandire affatto dalle sue tragedie ogni razza di confidenti, quali esseri contagiosi ed incurabili, capaci di corrompere e render ridicoli tutti gli altri. Così per evitare un difetto estrinseco di pura declamazione, che si poteva più facilmente correggere, espose le sue tragedie a difetti intrinseci e più gravi, che senza l'uso opportuno dei confidenti non possono facilmente, o del tutto

evitarsi. Egli dovea soltanto condannare quei confidenti che nulla serbano di comune coi principali, e sono più degni della commedia che della tragedia, ma questa colpa dee solo imputarsi ai poeti, che gli hanno sconvenevolmente adoprati. Ma i confidenti nobili e degni di meritare la confidenza dei principali, non dovevano essere dal teatro stranamente sbanditi. Lo stesso Alfieri, per quanto si fosse lusingato di osservar questa legge, si vide pur suo malgrado necessitato a violarla. E che altro sono essi se non confidenti Perez, Gomez, Pilade, Achimeleck e Euriclea ecc.? Anzicchè appigliarsi ad un sistema sì violento ed improbabile, egli dovea piuttosto correggere le imperfezioni ordinarie dei confidenti, e tanto più, quanto che non sono mancati nè mancano attori, i quali anche in tali parti hanno meritato l' estimazione del pubblico. Le Kain era egualmente maraviglioso e nella parte di Orosmane nella *Zaira*, ed in quella di Pirotoo nell'*Arianna*. La signora Clairon è stata forse la prima, e quella che più facesse sentire l' interesse e l' importanza nella parte di Erifile nell'*Ifigenia* di Racine; e certamente dopo l'esempio di lei, le seconde parti ed i confidenti hanno riacquistata quella considerazione, che per inettezza degli attori aveano da lungo tempo perduta.

Ma non solo debbono rappresentare il loro genere, ma del pari la loro specie, e ciò vuol dire che il carattere tragico e fondamentale non dee soffocare e confondere lo speciale, che nelle modificazioni di quello consiste. Quindi è che nelle loro degradazioni dee ciascuno conservare il suo posto e il suo grado. Da questa nuova proporzione risulta ancor più l'unità e l'armonia

del disegno, per cui tutte le parti conspirano concordemente a far risaltare la principale. In tutti i monumenti più insigni delle belle arti si osserva questo accordo e questo disegno; ma non sempre e sì facilmente nella declamazione. Spesso le seconde parti amano di far sentire piuttosto l'eccellenza dell'attore, che quella della parte che rappresentano. Esse ambiscono di emulare l'importanza e la dignità delle prime parti; e quindi si appropriano un carattere che a lor non conviene. Tu le vedi dolersi, piangere e disperarsi a tale, che più non potrebbe la principale a cui la sventura unicamente appartiene. Io non so di quale attrice intendesse Dhannetaire, la quale nella *Merope* affettava un tuono di prima parte che affatto non conveniva al carattere semplice di Ismenia (1). Se la Clairon avesse cercato di sorpassare la dignità d'Ifigenia o di Clitennestra, non avrebbe meritata tutta l'approvazione che meritò nella parte di Isifile. Insomma dalle prime parti insino alle ultime, v' ha una gradazione relativa, che debbono tutti religiosamente osservare. Da Agamennone sino ad Euribate, da Maometto sino ad Omar, da Mirra sino ad Euriclea, quante parti medie non s'interpongono? Ma tutte debbono servire al loro interesse comune, nè quindi pregiudicare alle principali, degradandosi troppo, o troppo smodatamente elevandosi. Questa legge si trova osservata dai più celebri artisti nelle loro pitture e sculture, siccome dai poeti nei loro poemi. Nei loro quadri, gruppi e disegni tutte le figure e le persone subalterne concordemente conspirano, perchè risalti e primeggi la principale. L' eccellenza

(1) V. Dhannetaire, n. XXII, p. 217.

adunque delle parti e del tutto sta nell'eccellenza del genere e della specie; e quindi risulta l'unità e l'armonia del disegno.

CAPITOLO XV.

Del carattere individuale dell'attore, e sue modificazioni.

Noi abbiamo di sopra tratteggiato alcune passioni in ispecie; ma ciascuna di esse ha certe forme particolari, che propriamente caratterizzano e distinguono gli individui che ne sono predominati. Sotto questo rapporto l'amore, l'odio, l'ira, il timore ecc. soffrono differenti modificazioni, e quindi hanno i loro tratti particolari e la loro espressione conveniente. Quindi procedono i diversi caratteri delle persone, avendo ciascuna il suo proprio temperamento, come la sua propria fisonomia; perocchè sono tali e tanti gli elementi che li costituiscono, e sì differenti nella loro qualità, intensità e combinazione, che niun temperamento sì fisico che morale ne risulta, il quale si possa con altro scambiare e confondere. Or siccome abbiamo di sopra distinto due generi massimi di caratteri speciali o delle parti, cioè *fieri* e *teneri*, così riescono innumerevoli le specie subalterne, e le forme individuali, in cui quelli si possono suddividere. E perciò se sono dominati dalla medesima passione Mitridate, Radamisto, Nerone e Filippo, qual differenza individuale non risulta dall'uno all' altro? Quindi sono i caratteri *storici*, che il poeta e l'attore imprendono ad imitare.

Questo carattere, ch'è personale e permanente, può soffrire delle alterazioni accidentali, secondo il con-

corso e l'influenza delle circostanze che lo modificano. La forza e l' azione di queste, specialmente, ove sieno straordinarie, l'obbligano quasi che ad apparire tutt'altro. In tali incontri il carattere viene siffattamente combattuto dall' interesse e dalla passione straordinaria, che lo sorprende, che ne rimane soffocato e quasi che spento. Quindi è che Agamennone, nel momento che destina la sua figliuola all'altare, non appar quello che in altro momento contrasta con Achille od Ajace, ed allora che è sacrificato da Clitennestra; così pure Clitennestra, che assassina il marito, non è quella che vuol salvare l'amante e il figliuolo; nè Oreste, che assassina la madre ad Argo, si mostra lo stesso allorchè salva Elettra nella Tauride ecc. Le situazioni, le circostanze, gli interessi, le passioni sono così differenti, che il carattere dominante delle persone non può non risentirsene, e prendere un'attitudine propria di quella situazione particolare, ed apparire più o men differenti da quelle ch'erano per l'ordinario.

Di più lo stesso carattere debbe avere uno sviluppo progressivo e regolare, e quindi spiegare diversi gradi ed epoche distinte, in cui dee apparire più o meno risentito, a misura dell' età, dell' esercizio, se contrarie circostanze non sorgano a combattèrlo e raffrenarlo. Per queste ragioni il Nerone che ci presenta Racine non è, nè debbe esser quello, che ci ha poi presentato l'Alfieri. L'uno è nella prima epoca, nella quale cominciava ad annoiarsi dei consigli altrui e dell'autorità della madre, ed è per lanciarsi nella carriera del delitto, e l'altro è già in questa di molto inoltrato, e già preferisce a Seneca Tigellino, e si appresta a ripudiare e sacrificare Ottavia per amor di Poppea. Così l'Oreste, che vendica

il padre con la morte di Egisto, non è l'Oreste che uccide Pirro per compiacere Ermione. Queste differenze procedono dai diversi gradi, che acquistano i caratteri e le passioni permanenti, secondo l'età e lo sviluppo regolare a cui vanno soggetti.

Le forme, che abbiamo distinto finora, ci si offrono dalla storia medesima, pure ve ne hanno alcune, che dobbiamo unicamente al poeta, che modifica e tempera anch'esso il carattere primordiale, che ha tolto in origine dalla storia. Egli prende, a cagion di esempio, dalla storia o dalla tradizione, che ne supplisce il difetto, certi caratteri comunemente conosciuti; e siccome questi all'incontro di certi accidenti straordinarî, sieno pur veri o probabili e verisimili, più o meno reagiscono e risaltano o di un modo o di un altro, il poeta si permette di dare un grado più o meno elevato a questa specie di reazione e risalto, che altera sensibilmente il carattere predominante, che assume ed acquista una forma particolare e tutta propria di quell'incontro. Perlocchè noi veggiamo sovente lo stesso carattere, la stessa passione, la stessa persona riuscire più o meno efficace, interessante, meravigliosa sotto l'immaginazione e la penna dell'uno, che sotto quella d'un altro, in quanto l'uno più che l'altro ha saputo sviluppare e lumeggiare quella passione, che dovea corrispondere alla combinazione delle circostanze da lui immaginate. E qui propriamente spicca l'ingegno dell'autore nel migliorare e perfezionare i modelli originali del vero, secondo il tipo dell'arte. Ond'è che i Bruti ed i Cesari del Voltaire e del Crebillon non sono quelli dello Shakespeare e dell'Alfieri, e la Fedra del Racine non è quella di Euripide, nè il Don Car-

lo dell'Alfieri e quello del Pepoli, dello Schiller. Così pure differentissime sono le tre Meropi del Maffei, del Voltaire e dell'Alfieri. Questi paragoni, ancorchè delicati e finissimi non si debbono pur trascurare, se si vuole rappresentare ed esprimere con la debita precisione il verace carattere che ha ideato il poeta.

I caratteri migliori, e quasi proprî della tragedia sono quelli in cui due passioni differenti, e per l'obbietto che le eccita e le alimenta, e per l'effetto che minacciano e preparano, e pressochè equivalenti per la forza e contrasto, si resistono e si combattono ferocemente. Sembra allora che d'uno stesso individuo si facciano due persone differenti, o quasi contrarie. Tale è Agamennone, allorchè l'amor del comando e l'amor della figlia si fanno guerra a vicenda; tale è Clitemestra, allorchè è combattuta ad un tempo dall'amore del figlio e dall'amor dell'adultero, tal è Fedra tra l'amor del marito e l'amor del figliastro, e Neottolemo nel Filottete ed Ajace ec. Nè si creda che un temperamento siffatto indebolirebbe il carattere e la passione predominante; perocchè tanto più questa risalta, quanto è maggiore la reazione e il contrasto che dee superare, e che giunge a superare di fatti. L'Alfieri o non conobbe assai per tempo un tal magistero, o non si trovò abbastanza noto per eseguirlo, poichè lo conobbe. I suoi caratteri tragici, e specialmente tiranneschi sono assai deliberati e assoluti, e perciò troppo duri ed alquanto monotoni, e per l'ordinario di pochissimo effetto, siccome egli stesso ha francamente asserito di essersene assai tardi e inutilmente avveduto.

Ma i caratteri veramente tragici e commoventi qual

sono stati concepiti dai migliori maestri dell'arte, sono animati dal più vivo contrasto di due passioni diverse o contrarie, che, rilevando la loro forza a vicenda, conspirano maravigliosamente al fine che si vuole produrre. E nel notare e distinguere tali differenze e contrasti dee principalmente occuparsi l' attore che voglia osservare ed esprimere il vero tipo de' caratteri che imprende a rappresentare.

Giovi l'applicare le precedenti distinzioni al solo carattere di Catilina. Eccone quello che ci somministra storicamente Sallustio: « Lucio Catilina, di nobile « prosapia, di animo e di complessione fortissimo, ma « di prava e malefica indole, fin da' primi suoi anni le « intestine guerre, le rapine, le stragi e la civil discor- « dia anelando, fra esse cresceva. Digiuni, veglie, ri- « gor di stagioni, oltre ogni credere sopportava; di au- « dace, ingannevole e versatile ingegno, d'ogni finzione « e dissimulazione maestro: cupido dell'altrui, prodigo « del suo; ne' desiderii bollente; più eloquente assai « che assennato. Sempre nella vasta sua mente smode- « rate cose rivolgea, inverisimili, sublimi troppo. Co- « stui dopo la tirannide di Silla, invaso da sfrenatissi- « ma voglia di soggettarsi la repubblica, buono stimava « ogni mezzo, purchè regno gli procacciasse, ogni « giorno più s'inferociva quell' animo, da povertà tra- « vagliato, e dalla coscienza de' propri delitti; figlie in « lui l'una e l'altra delle summentovate dissolutezze. Lo « incitavano inoltre i corrotti costumi di Roma, cui « due pessime e contrarie pesti l' affliggevano, lusso e « avarizia. » Su questo fondo storico han lavorato Crebillon e Voltaire: essi lo considerano appunto nell' epoca in cui il carattere era per età e per esercizio ma-

turo, e nello stesso momento in cui sta per eseguire la vasta conspirazione che avea meditata. Ed in questo momento il suo carattere non è più l'ordinario, esso si dispiega nel suo massimo grado. Ma, confrontando la maniera secondo la quale e l'uno e l'altro poeta lo riguardano e lo dipingono, quale differenza non troviamo nella forma che l'uno e l'altro gli danno? Malgrado l'animo suo deliberato ad ogni eccesso a fronte di qualunque contrasto e pericolo, che costituisce il suo carattere permanente, il *Catilina* del Voltaire non è quello del Crebillon. Ora a ben esprimere la verità di tale carattere, bisogna non solo conoscere l'originale e lo storico, ma quello bensì che le circostanze ed il poeta gli hanno sul primo ideato, e che *poetico* possiamo denominare. Ed in questo modo si concepisce, si forma e s'imita il vero e perfetto modello della natura e dell'arte.

Dalle osservazioni già fatte si può raccogliere il vero tipo della natura individuale, e quindi dare l'espressione conveniente a quelle parole, sentenze, frasi e discorsi, che dee l'attore pronunciare. Per l'ordinario le stesse parole, frasi, sentenze ecc. non esprimono la stessa qualità o grado della passione alla quale si riferiscono. Spesso annunziano l'amore, l'odio, l'ira, il terrore ecc., ma non sempre il quanto ed il come. Il solo tipo del carattere individuale determinato dalla situazione e dall'epoca può e dee determinare siffatti accidenti. Quindi ogni qual volta ne' differenti personaggi paressero o fossero simili le sentenze e le frasi, dee l'espressione distinguersi secondo la differenza delle persone e delle passioni, a cui servono; e per conseguenza la stessa espressione materiale moral-

mente si diversifica. Così Medea, Arianna e Didone egualmente tradite, Clitennestra, Andromaca e Merope tremando egualmente sulla sorte de'figli, pronunciano le sentenze e le parole medesime; ma il tuono, l' attitudine, l'espressione debbono essere differenti ed accomodati alla qualità del carattere dominante che debbe determinarle. E perciò fu censurata a ragione l'attrice Gaupin, perchè esprimeva secondo il senso isolato delle parole, e quindi con troppa e sconvenevole tenerezza i seguenti versi, che Corneille ha messi in bocca di Rodoguna:

« Il est des nœuds secrets, il est des sympathies,
« Dont par le doux rapport les âmes assorties,
« S'attachent l'une à l'autre, et se laissent piquer
« Par ces je ne sais quoi qu'on ne peut expliquer.

Ed all'incontro fu commendata la Clairon per averli espressi con quella sicurezza, che non dovea mai separarsi affatto dal carattere di una parte. Per lo stesso principio non debbono neppur soffocarsi tutti quegli altri elementi più o men notevoli, che si trovassero nello stesso carattere associati; perocchè tutti i sentimenti che ne emergono debbono avere la loro analoga espressione. Si narra che Le Kain nel rappresentare Orosmane esprimeva a un tempo il triplice carattere di sposo, di amante e di sultano. Ma di questo parleremo più partitamente nel capo seguente.

CAPITOLO XVI.

Sviluppo progressivo del carattere, e suoi gradi importanti.

Determinato il carattere individuale, bisogna quindi conoscerne ed imitarne lo sviluppamento e il progresso. Quantunque la passione che lo costituisce, sia sempre la stessa dal punto, in cui si mostra sino al suo termine, infinite modificazioni ella soffre, secondo le varie circostanze, occasioni ed ostacoli, che incontra, e con le quali o combatte o coopera. Quindi si distinguono il suo principio, il suo eccesso, e fra l'uno e l'altro infiniti gradi più o meno importanti s' interpongono, che debbonsi tutti notare e paragonare, perchè l'espressione a tutti e a ciascuno proporzionatamente si accomodi.

La passione può variare nella qualità e nella quantità. La qualità risulta da quegli accidenti eterogenei che tra via vi si innestano, e che la rendono più o meno mista e complessa. La quantità riguarda semplicemente i gradi del suo aumento progressivo, per cui la passione medesima cresce o decresce via via. Ed essendo i modi, che la qualità ne costituiscono, l' effetto necessario del contrasto o concorso di quegli accidenti, o contrari o propizî, che la combattono o favoriscono, possono anch'essi ridursi a'gradi della quantità, pei quali comparisce più o meno alterata, e quindi più o meno debole o risentita.

È dunque necessario veder da prima quale sia l' interesse principale, quale il vero obbietto e l' unico fine, che genera, alimenta e disviluppa la passione

predominante, e quali le circostanze e gli accidenti che più le si oppongono, o la secondano. Allora facilmente emergono l'epoche, i momenti, gli incontri, in cui dee spiegarsi la sua maggiore o massima reazione, la quale per lo più non può misurarsi dalla sola significazione delle sentenze, delle frasi, delle parole, ma dal valor relativo delle circostanze, e dal carattere delle persone, alle quali si riferiscono. Le stesse parole materiali, la stessa frase, la stessa sentenza acquistano tante volte un senso ed un'espressione più o men differente, sia nella sua modificazione, sia nella sua quantità, secondo la natura del luogo e dell' incontro in cui si ritrovano.

Analizzato dietro questo principio un carattere o una parte qualunque, esso può riguardarsi come una serie di momenti o diversi o distinti, che immediatamente o mediatamente succedonsi e si avvicendano, e su' quali variando in tempo e di modo e di grado la passione predominante, si dà a ciascuno l' analoga e convenevole espressione. La prima legge è dunque di variare il più ch' è possibile, e sempre analogamente questi momenti progressivi, dando a ciascuna modificazione della medesima passione l' espressione corrispondente, senza appartarsi pur mai dalla fondamentale e caratteristica. E siccome è sempre una e la stessa la passione predominante, ancorchè infinite sieno le modificazioni a cui va soggetta, così pure sarà sempre una e la stessa l'espressione fondamentale, per quanti soffra in progresso diversi accidenti e degradazioni.

La progressione richiede adunque la massima varietà d' inflessioni, rivolta costantemente all' accordo col tuono fondamentale. Senza l'una si cadrebbe nella

monotonia più nojosa ed intollerabile, e senza l'altra nella dissonanza più ributtante. Se, a differenza dei suoni musicali, la scala de' vocali è di gran lunga più estesa e più varia, e comprende elementi sì vicini, minuti e sfuggevoli, il grande artificio consiste nel farli sentire opportunamente, sicchè tutte esprimano successivamente le degradazioni della medesima espressione, sia crescente, sia decrescente. E qui giova particolarmente osservare che nella progressione immediata di alcun sentimento si può elevare a proporzione la voce fino alla sua ottava acuta o superiore; e se il progresso esigesse che si elevi, o, per dir meglio, si rinforzi ancor più senza esporla a tuoni strani e pericolosi, può ben discendere all'ottava grave ed inferiore, nella quale bassando ad un tempo la voce, le si può dare quel grado maggiore di forza che le conviene. Imperocchè siccome le ottave sono equisone, tanto nell'organo musicale, quanto nel vocale, può ben conservarsi nella voce lo stesso grado di forza ed anche accrescerlo dall' una scendendo all' altra. La forza dell' espressione non istà sempre nella acutezza del tuono, ma può ancora comporsi, e non solo per artificio di economia, ma anche per effetto maggiore di verità. L'ira, il furore, le passioni tutte veementi amano per l' ordinario i tuoni acuti: ma quando non possono passare al di là senza rischio o di stancar la voce o di stonare, possono bene ancor progredire ripigliando rapidamente ed acconciamente l' ottava bassa. Per non conoscere questo artificio, che, accrescendo ad un tempo la varietà e l'armonia dell'espressione, la sostiene e rinfranca opportunamente, i più degli attori ordinarî perdono la forza necessaria là dove più ne han di bisogno.

Quello che più importa di considerare nella progressione generale dell'espressione di un' intera parte o dello stesso carattere, si è di notare ed esprimere quei momenti che sieno fra gli altri più risentiti e caratteristici, e che perciò richiedono più degli altri, che mediatamente o immediatamente li seguono o li precedono, un' espressione più forte ed equivalente. Sono questi quei tratti, in cui la passione ed il sentimento più e massimamente si spiega e risulta, ed a'quali tutti gli altri debbono ordinariamente riferirsi e proporzionarsi. Non che tutta una parte, ogni atto, ogni scena, ogni discorso o periodo ha di tali elementi, che richiedono la massima attenzione, ed a' quali dee riservarsi principalmente l' espressione, perchè dagli altri non sia imprudentemente esaurita e soffogata. Io credo perciò importanti le seguenti considerazioni.—Noi possiamo distinguere tali momenti in tutta la parte, in ciascuna scena ed in ogni ragionamento e periodo. Per la qual cosa in ogni parte si possono primamente notare tre epoche, cioè *ordinaria*, *straordinaria* e *media*. L' *ordinaria* dovrebbe dominare nel primo atto, o finchè duri l'espressione della favola, de' caratteri, delle circostanze, che ne determinano lo stato e ne preparano l'andamento. La *straordinaria* si riserverà alla catastrofe, che, terribile nel quinto atto, ne minaccia ed eseguisce lo scioglimento. La *media*, che dell'ordinaria e straordinaria più o meno partecipa, si applicherà al rimanente, che fra l'uno e l'altro intercede. Egli è manifesto che tali epoche distintissime e più o meno continuate, in cui la passione più o meno conserva e sviluppa un certo grado di forza, a ciascuna proporzionato, richiedono un' espressione adeguata e corrispondente.

Parimenti ha ciascuna scena il momento che più fra gli altri primeggia. Dunque richiede anch' essa un punto massimo o straordinario di espressione, che con l'ordinario e col medio non dee confondersi. In questo modo, determinando i tratti principali della linea progressiva per la quale si spiega e procede la passione, noi avremo i momenti più interessanti del tutto e delle sue parti, e, comparandole fra di loro, potremo al tutto e a ciascuna sua parte minore dare l'espressione conveniente, spargendo opportunamente i lumi e le ombre con quella proporzione ed economia, che la verità e l'armonia delle parti e del tutto richieggono. Dee perciò prima determinarsi nel tutto e in ciascuna parte qual sia il punto massimo di elevazione, perchè i subalterni e minori siano a quello subordinati, in modo che tutti più o meno cospirino a farlo primeggiare e distinguere. Il carattere di Filippo si sviluppa e giunge al suo massimo grado alla vista di Isabella e di Carlo sorpresi da lui nella prigione; e questo momento terribile riuscirebbe languido e freddo, se l'espressione dell' attore non fosse stata maneggiata opportunamente nelle scene precedenti, per abbandonarsi a tutto l'eccesso nell'ultima. Agamennone apparisce oltremodo agitato nelle prime scene; ma egli non lo sarà quando debb'essere all'incontro della figlia e di Clitennestra, e massimamente quando alla vista loro si trova scoperto e giustamente rimproverato. Così di ciascuna scena debbono risaltare i tratti più forti, più sublimi e più sorprendenti; e l'espressione dee contenersi ed ordinarsi in guisa che là tutta spiega l' arte e la forza. Tali sono per esempio il *Medea superest* di Seneca, il *qu'il moment* del vecchio Orazio, il *vous pleu-*

rez di Orosmane, simile al *vous changez de visage* di Monima ecc. e tanti altri (1), onde sono fra le altre ricchissime le tragedie dell'Alfieri.

I migliori attori e antichi e moderni non hanno mai trascurato questo artificio di progressione. Cicerone ci ha lasciato una testimonianza della destrezza di Roscio in tal genere in quel passo: *Nunquam agit hunc versum Roscius eo gestu quo potest*,

Nam sapiens virtuti honorem praemium, haud praedam,
[petit,

sed abjicit prorsus, ut in proximo,

Ecquid video? Ferro septus possidet sedes sacras,

indicet, adspiciat, admiretur, stupescat. Quid ille alter:

Quid petam praesidi?

Quam leniter! quam remisse! quam non actuose! instat enim

O pater! o patria! o Priami domus!

in quo tanta commoveri actio non posset, si esset consumpta superiore motu, et exhausta. Neque id actores prius viderunt, quam ipsi poetae, quam denique illi etiam, qui fecerunt modos, a quibus utrisque summittitur aliquid, deinde augetur, extenuatur, inflatur, variatur, distinguitur (2). Parimenti Racine aveva insegnato all'attrice che declamava la parte di Monima nel *Mitridate* ad abbassar la

(1) Anche con lode si può citare il « *qui reste?—Moi* » di Corneille nella *Medea*, che ci sembra l'imitazione più felice del noto passo di Seneca.

(2) De Oratore, lib. III. Questi versi rammentati da Cicerone, e pronunziati da Roscio così bene, sono dell'*Andromaca* di Ennio. *A. S.*

voce, allorchè pronunziava, ed anche più che il senso non richiedeva, ne' seguenti versi :

« Si le sort ne m'eût donnée à vous,
« Mon bonheur dépendait de l'avoir pour époux.
« Avant que votre amour m'eût envoyé ce gage,
« Nous nous aimions. Seigneur, vous changez de visage! (1)

Affinchè ella potesse prendere con facilità un' intonazione per l' ottava superiore a quella su la quale aveva intonato queste parole : *Nous nous aimions*, quando dovea pronunziare d'un tratto : *Seigneur vous changez de visage* (2).

Spiegando la stessa analisi a minimi termini può e dee farsi allo stesso modo di una sola sentenza , o periodo, le cui parole hanno pure un valor relativo , e perciò differente, e quindi hanno pure il loro massimo grado , minimo e medio di forza e di espressione. Il perchè deve prima notarsi quella parola , la quale fra tutte primeggia, ove ch' ella si trovi, e quella primeggia fra tutte, che più, fra le altre, determina il sentimento a cui serve. Ed in questa dee massimamente calcarsi l' espressione di tutto il periodo ; e le altre debbono in modo procedere , che da questa prendano il tuono ed il movimento, ed a questa si appoggino e si rapportino. Così la qualità e la forza di espressione di ogni parola si differiscono dalla principale che domina nel periodo. Per la qual cosa non già la bellezza , l'armonia , la cadenza , o il senso isolato di certe parole , o qualche altro riguardo estrinseco debbono

(1) Act. III. sc. V.
(2) V. *L' Ab. de Bos.* Riflex. critiq. pour la poesie P. III. Lect. 9.

usurpare o pregiudicare il dominio di quella, siccome addiviene tante volte per ignoranza di quei maestri di cappella o autori, i quali esprimono principalmente e servono a un sentimento diverso, appoggiandosi a certe parole subalterne, che non possono dominare senza alterare ed offendere il sentimento che veramente domina nel periodo. E ciò riuscirebbe tanto più assurdo, quanto che certe parole si prendono in senso negativo o contrario; e sarebbe ridicolo il dare a queste maggiore espressione o diversa da quella che richiede la parola, che indica il soggetto o l'azione principale, a cui il significato relativo di tutte le altre si dee riferire.

A due difetti contrari possono tutti ridursi quelli che l'accennata progresssione ordinariamente sovvertono. Il primo consiste a profondere troppo di espressione nel cominciamento del dramma, della scena, della parlata o periodo. Ond'è che l'espressione assai pur troppo sforzata, e troppo violenta, o non può facilmente maneggiarsi nel seguito, o si trova oltremodo indebolita, allorchè dee più fortemente annunziarsi. In questa maniera si nuoce ad un tempo ed alla varietà successiva di tuoni, che non può sostenersi dietro quel tuono, ed all'effetto speciale che da' momenti più rilevanti si debbe attendere. Debbono perciò gli attori contenere prudentemente l'espressione, perchè possa più modularsi, accrescersi e rinforzarsi secondo il bisogno. Altrimenti accadrà di loro, quel che Orazio diceva di quei poeti che con troppo strepito ed arroganza cominciavano i loro poemi:

« Parturient montes, nascetur ridiculus mus.

L'altro difetto sembra a questo in certo modo con-

trario, e consiste nel riservare il più dell' espressione constantemente nel fine ; e non sempre nel fine l'interesse del momento lo richiede. Egli è vero che in generale tutto nelle belle arti debbe procedere in guisa, che progredendo nulla si raffreddi ed annoi ; ma questo principio non dee recar pregiudizio a quei momenti più interessanti, che si trovassero altrove nel corso della scena, del discorso o del periodo. Ciò non ostante si sono adottati nel portamento della voce e del gesto certi metodi che sacrificano questo interesse della passione e del sentimento a certe cadenze finali del verso , del periodo , della parlata , oppur della scena ; e periodicamente si ripete sempre lo stesso, talchè a sentirne una ti par sentire tutte le altre, siccome può dirsi per lo più delle nuove arie melodrammatiche ; e supponendo che l' interesse maggiore sia sempre nel fine, come in quei sonetti che lo facevano consistere unicamente nella loro chiusa , e riuscendo sempre alla stessa modulazione periodica e progressiva, si rende questa ad un tempo e falsa, perchè non propria, e monotona, perchè sempre a un di presso la stessa.

L' altro oggetto che la progressione della passione e dell' espressione riguarda, si è il passaggio che dall' uno all' altro modo o grado suol farsi. Spesso è quasi massima la loro differenza d' indole, e minima la distanza dall' uno all' altro, perchè l' impressione par che dall' uno all' altro passi rapidamente, e senza alcuno intervallo. In tali incontri i sentimenti più diversi ed opposti par che immediatamente si tocchino , si succedano , si avvicendino , si contrastino e si raggruppino, finchè, gli uni abbattuti o distrutti, trion-

fi l'altro e tenga il campo vittorioso. La persona in tali incontri si mostra agitata dagli accidenti della sua passione, come il mare sbattuto da' venti diversi o contrarî: tutto sembra tumulto, violenza e confusione; ma tutto a un tempo obbedisce all'impressione, alla divisione ed al moto che l'espressione come l'onda del mare riceve e ripete. Or qual sarà quella legge che dee governare la rapidità di questi passaggi in un momento che sembrano meno disposti ad ubbidire?

Per quanto si voglia rapido un tal passaggio, e la passione e l' espressione che le conviene, non possono dispensarsi da quella legge di continuità, a cui la natura ha tutti gli esseri e i loro fenomeni sottoposti. Imperocchè dando ad ogni effetto la sua cagione, e quindi una nuova combinazione di elementi capaci di produrlo, e per conseguenza di distruggere una preesistente combinazione diversa, per quanto si supponga operosa e celere, e quasi che improvvisa la combinazione susseguente, essa richiede sempre una preparazione, che arrivi ad unire il termine della prima col principio della seconda. E perciò si è detto ch' essa non può operare per salti, ma dee sempremai proceder per gradi, sia che progredisca, sia che degradi. Con questa legge si disviluppa e progredisce la passione, e con la legge medesima dee pur seguirla l'espressione. E se questa trascurasse queste intermedie attitudini, riuscirebbe propriamente slegata, falsa, dissonante, irregolare e quasi impossibile ad eseguirsi. Perocchè per quanto la persona sia indifferente od inetta, allorchè da una passione, da un sentimento, o da uno stato, passa immediatamente ad un altro diverso, non può fare a meno di non indicarne un terzo, che nel

contatto, e contemporaneamente, dell'uno e dell'altro consiste. Or tali passaggi o vuoti intermedi si lasciano dal poeta all' attore, a cui solo appartiene di eseguirli e calmarli, debitamente esprimendoli. Il poeta non vi dà che il passaggio brusco delle idee e de' sentimenti, che, malgrado l' indole contraria che li separa, immediatamente si toccano e si succedono. Or come l'associazione dell' uno può e dee associarsi e comporsi con quella dell' altro? O per dir meglio qnale sarà l'espressione intermedia, che l' una nell' altra acconciamente rifonda e trasformi?

CAPITOLO XVII.

Del dialogo, o della pronunciazione dialogistica.

L' attore tragico, qualunque ei sia, è uno di quelli che la favola rappresentano, e co' quali dee nel corso di essa interloquire e cooperare. Però, riguardandolo come interlocutore, dee pur dare alla sua espressione alcune modificazioni particolari, che dalla natura del dialogo propriamente derivano. L' attore appena entra in iscena non è più solo: egli s' incontra, vive ed usa con altri simili in un modo tutto diverso da quello ch' ei lascia; epperò debbe conformarsi a tutte quelle relazioni, che risultano dall' indole e dalle circostanze di questa nuova società. Egli dunque esiste in quel luogo e in quel tempo, in cui interviene l' azione od il fatto in cui prende parte. Questo fatto e quest' azione, che in tutto il dramma si espone e si circoscrive, si ripartisce in più scene, le quali sono

per l'ordinario altrettanti dialoghi di due o più persone, che animate dallo stesso o diversi interessi, sia che più o meno, o pur conspirino, o pur discordino, s' intertengono a ragionare e disputar fra di loro.

Questa relazione reciproca, la quale pur varia al variare degli interlocutori, importa che l'espressione conveniente all' indole ed allo sviluppamento della passione dominante si modifichi eziandio secondo la relazione che passa fra l'uno e l'altro. L'espressione, che Isabella adopera con Filippo, non è certamente quella che adopera con D. Carlo; nè Antigone parla e si esprime nella stessa guisa ad Argia, a Creonte e ad Emone; nè Oreste si mostra con Pilade ed Elettra come con Egisto e Clitennestra. E lo stesso personaggio dee dare alla sua espressione caratteristica tante modificazioni distinte e diverse quante sono le relazioni distinte e diverse ch' egli abbia con gli interlocutori co'quali si incontri a ragionare nella stessa tragedia. Tale modificazione non dipende dal carattere proprio, originario e permanente, ma bensì dalla diversa impressione, che producono sopra di essa la presenza e l'azione rispettiva degli interlocutori. Or tali relazioni possono essere o di natura, o d' instituzione, o di passione, e questa variando pur sempre può ancor quella variare ed alterare a proporzione; così possono riguardarsi o come variabili o come permanenti, ed allora l' espressione sarà anch' essa variabile o permanente. In questo modo gli stessi interlocutori possono cangiare fra loro di interesse, di contegno, di tuono e di passione; imperocchè spesso si ama o si odia chi prima si odiava od amava. Molti di siffatti accidenti intervengono nella tragedia, ed Isabella dopo aver lungo tempo rispettato

Filippo passa ad apertamente aborrirlo; e G. Bruto, che ama teneramente i suoi figliuoli allorchè difendono la patria, si trasporta quasi ad odiarli allorchè la tradiscono. Così Fedra che amava Ippolito con trasporto giunge ad odiarlo a tale, che lo calunnia e lo uccide. E così l' espressione può variare al variar non solo degli interlocutori, ma delle loro relazioni. Stabilite queste necessarie distinzioni, e quindi il tuono ed il contegno conveniente, che l'attore dee tenere co' rispettivi interlocutori, variano costantemente al variar delle scene e delle persone. Ma diventano tanto più difficili quanto più sono vere e belle ed interessanti, eseguendole, ove s'incontrino e si combinino nella medesima scena o dialogo, siccome per l' ordinario allorchè più e diversi interlocutori si trovano insieme. Così nelle scene rispettive la stessa Ifigenia in un modo ragiona con la madre e col padre, ed in un altro con Erifile sua amica, o con Achille suo amante. Parimente Egisto cangia in tempo di contegno e di espressione ogni qual volta si trattenga con Clitennestra e con Elettra, o con Agamennone. Ma di quanto più cresce la difficoltà e l' interesse, ove questi si trovino insieme nella medesima scena, e l'uno deggia agli altri riferirsi ad un tempo? Gli attori eccellenti non confondon queste digradazioni di fisonomia, di contegno e di tuono, ancorchè sono minute e vicinissime. Si sa con quanto artificio e verità esprimesse un celebre attore la doppia relazione di Mitridate verso i due figli, rimproverando la medesima colpa all' uno ed all' altro, rivolgendosi a Xifares col ciglio e con l' accento della tenerezza, ed a Farnace con quelli della diffidenza. Si narra, che Baron sostenendo la parte di Cesare nella morte

di Pompeo entrava nella reggia di Tolomeo, come nella sua sala di udienza, circondato da innumerevoli cortigiani, a ciascuno de' quali si presentava o di un modo o d'un altro cortesamente, e secondo i rapporti rispettivi di amicizia o di conoscenza, che aveva con essi; e che Beaubourg con l'alterigia di un padrone, il quale non vede all'intorno di sè che degli schiavi. Se ciò è vero Baron esprimeva assai meglio che Beaubourg il carattere di Cesare a vista de' suoi cortigiani.

L'attore serbando costantemente questa relazione in ogni scena d'altro non debbe occuparsi che degli interlocutori coi quali ei tratta, ed a' quali debbe unicamente rivolgere il guardo, la parola, l'attitudine, la persona. E siccome tutto il dramma si espone agli spettatori che debbono principalmente goderne, gli attori debbono scegliere quella posizione che non nuoccia, nè all'attenzione degli spettatori, nè a quella degli interlocutori. Quindi si collocano in modo che parlando tengano la parte anteriore della persona rivolta per lo più agli spettatori, e la testa e lo sguardo per lo più rivolti verso di loro.

Determinata questa prima relazione, secondo la quale dee situarsi il guardo ordinario della scena, può e dee in progresso di tempo l'attore modificarne più o meno le attitudini e i movimenti successivi, secondo quei rapporti subalterni ed accidentali che via via si spiegassero dal corso dell'azione e della combinazione delle circostanze. Altrimenti, stando troppo servilmente attaccato a quella generale posizione, perderebbe gran parte di moto e di verità, e l'espressione così povera e circoscritta nuocerebbe assaissimo all'illusione. È necessario dunque il variare questo quadro secondo il

movimento che lo sviluppo della passione dee comunicare alla figura e agli interlocutori, e questi si possono e debbono situare o di scorcio, o di profilo, o di fianco, ed anche da tergo, e rivolgersi intorno, siccome il pittore dispone il più delle volte le sue figure. Per la qual cosa lungi dal credere un' eresia teatrale il presentare alcune volte la schiena agli spettatori, può anzi in certi momenti essere utilissima ed anche necessaria una tale posizione, ove la forza della passione ed il vero la richiedesse, ed evitasse ad un tempo alcune attitudini insignificanti ed assurde. In questo modo diventa il quadro più vario, più vero, più spontaneo e più bello. E perchè non si abusi di questa libertà, essa debb' essere subordinata alla posizione generale e fondamentale, alla quale tutte le altre subalterne e passaggiere debbono riferirsi. Così, per esempio, se l' attore dovesse alcuna volta più dirittamente all' interlocutore rivolgersi ed affissarsi, egli potrebbe destramente farsi alquanto più indietro ed allontanarsi dall' altro, sicchè possa più comodamente guardare all' interlocutore, e non togliere il meglio della persona e dell'espressione agli spettatori.

L' indole del dialogo e degli interlocutori dee pure determinare la positura particolare, che gli attori debbono tenere fra loro in qualunque scena. Finora par che si sia adottata la pratica di tenersi per l'ordinario in piedi anche se a casa ragionano, e di passeggiare qualche volta, e di muoversi per non ristarsi sempre immobile nel medesimo sito. È della natura del colloquio, specialmente ove sia interessante e caldissimo, il tenersi fermi nel sito dove le persone si scontrano, o pur convengono per ragionare insieme. Occupato un

cotal sito che il caso o la scelta abbia loro fornito, essi non debbono variarlo se dal seguito del discorso, o dal sopravvenire di alcuno non emerga qualche accidente, che gli obblighi o gli abiliti a tal cangiamento. Sino a questo momento essi debbono guardare il loro posto, ma non si che ciascuno nel suo non prenda quelle attitudini e non segua quei movimenti, che circoscritti allo stesso luogo, servono ad animar le persone secondo l' indole della passione e dell' espressione corrispondente.

L'interloquire passeggiando, sente ordinariamente del comico, o annuncia poco interesse nel subbietto del colloquio; e si approva o si tollera appena nelle tragedie, quando si rifletta lentamente e a riprese intorno a qualche deliberazione, ma non già quando si parli di cose gravi incalzanti, caldissime. Ed è pur questa la ragione per cui d' ordinario gli interlocutori non seggono; ma non perciò dovrebbero sempre tenersi in piedi, perchè la condizione del luogo e delle persone non vietasse loro di sedere o durante tutta la scena, o almeno in qualche parte di essa. Il sedersi ove non sia più che necessario, ed espressamente prescritto dal poeta, sembra come illecito ed indecente, quasi che fosse una creanza comune a tutti gli attori; ed io credo al contrario, che sovente se ne potrebbe cavare un gran partito, dando maggior varietà e naturalezza allo stato ed all' attitudine degli interlocutori.

Dee pure il gesto conformarsi al carattere del dialogo; e siccome in generale non debbe esser mimico, ma semplicemente accennante, può e dee ancora accomodarsi alla condizione e relazione delle persone con le quali si interloquisce. Poco accennano le persone

autorevoli per quella ragione analoga al loro carattere, che o non amano di troppo trattenersi e sfogarsi con gl' inferiori, o vogliono al primo cenno essere pienamente compresi, e ciecamente obbediti. Parimenti gl' inferiori dicono ed esprimono poco, e meno gestiscono per rispetto o per timidezza, e sentirebbe di soverchia confidenza un gestire non abbastanza contenuto e moderato. I soli che si abbandonano a tutta la libertà dell' espressione sono i pari di condizione, o quelli che tali renda la forza della passione. Ovidio diceva che l' amore s' incontra di rado con la maestà. L' amore vero adegua le condizioni; e lo stesso può dirsi di tutte le passioni violente che più non conoscono modi e riguardi.

Ancorchè in generale il gesto dell' attore tragico sia quello di una conversazione eroica, e segue l' impeto d'un improvviso e spontaneo parlare, pure alcuna volta diventa oratorio, e serve al genere deliberativo o giudiziale o dimostrativo. In quei momenti l'attore esercita una funzione pubblica e si suppone anch' esso come preparato a parlamentare, e prende il tuono, il gesto e l' espressione dell' oratore secondo il genere di eloquenza e della pronunciazione, che dee spiegare. Tali sono le scene, in cui Semiramide dichiara il suo proponimento ai grandi ed al popolo; in cui Cesare, Bruto e Cicerone perorano al Senato; in cui Carlo ascolta le accuse e le difese del suo figliuolo ecc. Ma queste situazioni non sono frequenti; e perciò il carattere ordinario della scena è drammatico e dialogistico; ritenuta quella relazione, che tra superiori ed inferiori interviene, il gesto come l'espressione in generale dee seguire la natura e la forza della passione, che ove sia

straordinaria, obbliga la persona a non aver rispetti ad alcuno, e a non obbedire che a movimento di lei, purchè non si abbia l' interesse di celarla e dissimularla. Ed in quest' ultimo caso la passione è complessa e tutt' altra, e tale insomma, che non ama dispiegarsi, e che piuttosto dee mostrarsi ed esprimersi a quella maniera.

Ha pure le sue leggi particolari l'accento dialogistico, e tutte riguardano il cangiamento e la corrispondenza de' tuoni fra gl' interlocutori. Ogni senso che sia di troppo, o del tutto staccato da' precedenti ci obbliga a cangiar di voce. E siccome dialogizzando ogni qualvolta il dialogo sia naturale operoso e legato, le serie e l' associazione delle idee e delle sentenze non è costantemente e regolarmente seguita, qual è per l' ordinario in tutti gli altri ragionamenti studiati e lavorati metodicamente, ma sembra per lo più non preparata, momentanea, interrotta, ne viene quella specie di apparente disordine ne' frequenti e inopinati passaggi dall'una all'altra sentenza, il che ci obbliga continuamente a cangiar di tuono e di tempo. Riesce però felice ed eccellentissimo quell' attore, che alla flessibilità dell' organo vocale abbia aggiunto la cognizione di tutte quelle digradazioni che a tutte le modificazioni e gradi della passione deggiono corrispondere. La copia e varietà di queste maniere e colori della voce bene adottati, e spontaneamente eseguiti, formano la parte più bella della declamazione dialogistica.

Oltre il vario e successivo cangiar di voce si dee pure osservare la corrispondenza de' tuoni nelle riprese del dialogo. Essi debbono ancor, variando, conservare una certa consonanza, che forma una specie di accor-

do e di armonia fra il domandare, il rispondere e il ripigliare. Se il tuono dell' uno non ha punto di relazione con quello dell'altro, o questo ripete esattamente il tuono di quello, che è quanto dire, se l' uno con l' altro non si modifica e combina opportunamente, esso riuscirebbe dissono e monotono, e quindi molesto o annojevole. Per lo contrario risulta la più interessante armonia ogni qualvolta alle acconce inflessioni di voce, ed alle varie intonazioni dell' uno, l' altro risponde e ripiglia sempre in consonanza, sì che non risulti lo stesso tuono fra chi termini e chi ricominci; ma bensì che l' uno all' altro per quanto varii la sentenza, corrisponda e rincalzi. Questo artificio è massimamente necessario là dove per impeto di passione, per varietà di sentimento e per celerità di transizioni sieno le riprese più staccate, vibrate, brevissime e sempre incalzantisi. Ne hanno di queste soventemente il teatro greco e latino; i moderni le hanno pure felicemente imitate, e fra tutti l'Alfieri principalmente; ed esse riescono di mirabile effetto ove sieno opportunamente allogate, e gli attori sappiano corrispondentemente esprimerle ed intonarle. — Scegliamone qualche esempio. Uno è certamente quel verso dell'*Antigone* dell'Alfieri, il quale racchiude cinque sentenze, e tutte importantissime, fra Creonte ed Antigone, nell'atto quarto della prima scena:

Cre. Scegliesti?
Ant. Ho scelto.
Cre. Emon?
Ant. Morte.
Cre. L'avrai.

L' interesse e la forza stessa delle dimande, delle ri-

sposte, del verso medesimo non t' invita e non ti obbliga a modulare e rincalzare l' intonazione a misura che all' una succede l' altra? Tale è il principio della scena terza dell'atto quinto della *Virginia* fra Appio e Virginia :

Ap. Di'; risolvesti alfine?
Vir. E già gran tempo.
Ap. Qual padre il de'?
Vir. Qual roman padre il debbe.
Ap. Rotto ogni nodo hai con Icilio dunque?
Vir. Stringonmi a lui tre forti nodi.
Ap. E sono?
Vir. Sangue, amistà, virtù!
Ap. Perfido! il sangue
Scorrerà dunque ad eternarli. ecc.

Così nell'*Agamennone* fra Egisto ed Agamennone nella fine della scena seconda dell'atto terzo :

Eg. Tu pur mi scacci?
E che mi apponi?
Ag. Il padre.
Eg. E basta?
Ag. È troppo.

E fra Egisto e Clitennestra nell' atto quarto scena prima:

Eg. Altro partito forse or ne rimane;...
Ma indegno...
Clit. Ed è?
Eg. Crudo.
Clit. Ma certo?
Eg. Ah certo.
Pur troppo!
Clit. E a me tu il taci?
Eg. E a me tu il chiedi?

Lo stesso artificio e nella scena quinta dell' atto secondo del *Filippo* tra Filippo e Gomez:

Fil. Udisti?
Gom. Udii.
Fil. Vedesti?
Gom. Io vidi.
Fil. Oh rabbia!
Dunque il sospetto?...
Gom. È omai certezza...
Fil. E inulto
Filippo è ancor?
Gom. Pensa....
Fil. Pensai. . mi segui.

Quanti altri simili tratti non vi offrono le tragedie di questo autore, che più di tutti ha fatto servire l'artificio del dialogo, del metro, del periodo e del ritmo al solo effetto della declamazione teatrale!

CAPITOLO XVIII.

Dei silenzii o riposi.

Noi abbiamo altrove osservato che non sempre gli organi dell' espressione possono e deggiono tutti a un tempo operare. Talvolta l'uno di essi rimane in riposo, mentre gli altri continuano a più o meno operare analogamente alle circostanze. E ciò accade per l' ordinario all' organo della voce, allorchè l' interlocutore dee nel corso del dialogo alternativamente parlare e tacere. In questi silenzi e riposi spicca particolarmente l' intelligenza e l' abilità dell' attore.

In generale l' attore è obbligato a tacere, o perchè debba ascoltare chi parla, o perchè non vuole nè debbe parlare, ancorchè l' altro si taccia. E nell'uno e nel l' altro caso egli dee prendere quel contegno, quella figura o quell' attitudine convenienti al suo stato, e spesso tanto più risentiti e significanti, quanto meno può con l' organo della voce apertamente spiegarsi. L' indole e lo sviluppamento del dialogo dee determinare questa specie di espressione, che *muta o taciturna* potrebbe dirsi. Imperocchè l' interlocutore ogni qual volta si taccia, o cessi di parlare, non cessa però di sentire e di esprimere ciò che sente con tutti quegli organi che non sono sospesi o preoccupati. Cerchiamo intanto di applicare questo principio generale a' casi particolari e più considerevoli, in cui l' interlocutore debbe tacersi.

Il primo è quello in cui si entra in iscena. Non potendo la persona presentarsi senza una ragione o disegno, ed è questa quella ragione che lega e giustifica tutte le scene, appena essa si presenti debbe annunciarsi animata di quel sentimento o motivo che ivi direttamente e pensatamente la meni. Perlocchè venendo o per comunicare o per intendere quel che attualmente vie più l'interessa, nella fisonomia, nell' attitudine, e nell'andare dee tutto esprimere il suo desiderio e il suo intendimento. Come dunque dee presentarsi? Che fare? Come disporsi a parlare? È questo il primo momento che dee fermare l' attenzione degli spettatori, e che per l' ordinario decide di tutto il seguito. Allorchè Fedra si avanza per isvelare ad Ippolito la sua inclinazione, allorchè Clitennestra consapevole della sua infedeltà incontra Agamennone che

ritorna trionfante da Troja; allorchè questi rivede in Aulide Clitennestra od Ifigenia, allorchè Mirra si presenta alla madre od al padre, e i figliuoli di G. Bruto al padre, e Cinna ad Augusto ecc., che e quanto non possono e debbono esprimer tacendo? Spesso l'abile attore ha impiegato più momenti in questa prima uscita; e possono esser tali pause più o meno lunghe e variate se la riflessione o l' incertezza od altra passione più o meno lenta sorprende ed agita la persona. Si narra che il commediante Le Kain impiegava più momenti di silenzio prima che cominciasse a parlare (1). Se certi cantanti melodrammatici sentissero l' importanza di tale espressione, non domanderebbero il corredo di tante circostanze estrinseche, per fare la più grande impressione sul pubblico, entrando in iscena.

Cominciata la scena, si succedono quegl'intervalli, in cui l' interlocutore sospende il parlare ed ascolta. Cessando di parlare per la legge di continuità non cessa l'espressione del sentimento, ch'egli ha precedentemente esposto. E siccome ascoltando via via si viene alterando e modificando il suo stato dalle nuove impressioni dissone o consone ch' egli riceve, dee pure alterarsi e

(1) Per i silenzî e le pause sono stati celebri il Modena e la Rachel, attori inarrivabili del nostro secolo. Del primo così il Franceschi scriveva: « Se il Modena è grande quando dice, grandissimo ritener si dee quando tace. V' hanno nel suo recitare dei silenzî e delle pause d' un immenso valore e di una significazione straordinaria; silenzî e pause che non potranno nè sapranno mai valutare se non coloro, che per un arcano privilegio sono abilitati a scrutare nei profondi misteri dell' arte ». *Studi sull' arte di declamare* pag. 233.

A. S.

modificarsi analogamente la sua espressione successiva. Nella sua fisonomia e nella sua attitudine, convenientemente alterate, si dee leggere tutto l'effetto o la reazione, che le nuove impressioni dell' interlocutore vi destano e vi sviluppano. Noi abbiamo un bellissimo esempio di questa espressione muta nel Cimbelino di Shakespeare: *Oh jupiter! Lorsqu' assis sur un escabeu à trois pieds, je raconte les exploits belliqueux de ma jeunesse, toute son âme s'élance vers mon récit, lorsque je dis: « ainsi tomba mon ennemi, ce fut ainsi, que je posai mon pied sur sa gorge »; dans le moment son noble sang monte et colore ses joues, une sueur couvre tout son corps, et roidit ses muscles; il se met lui même dans la posture qui réprésente l'action de mon récit. Et son jeune frère Cadwal, autrefois Aviragus, dans une attitude semblable anime, échauffe mon récit, et montre que son ame sent bien plus encore* (1).

La ripresa dell'interlocutore producendo tali impressioni nell'animo di chi lo ascolta lo dispone a rispondere, a tacere o a partire; e qualunque sia la deliberazione di questo, egli dee sempre indicarle con l'attitudine conveniente a ciò che si propone di dire o di fare; e per la stessa legge di continuità, che modifica ed altera lo stato precedente, prepara ed annunzia il susseguente. E perciò l'interlocutore, che ascolta prima che ripigli il suo discorso, ha già fatto intravedere nel suo movimento quanto si dispone a fare od a dire. E ciò massimamente interviene, allorchè inteso unicamente al suo disegno, abbandona la scena, e fa presentire quel che tacendo si è fitto nell'animo. Parte Medea per assassinare i proprî figli; parte Garzia per assassinare

(1) Act. III. sc. III.

l'amico; parte Filippo per vendicarsi del proprio figliuolo; parte Erifile per vendicarsi di Achille ecc.; ma quale debbe essere il loro andare, la loro attitudine, l'espressione di tali momenti? Uno dei più belli è certamente quello di Matan nell'*Atalia* di Racine, allorchè, atterrito dai rimproveri e dalle minacce di Ioad, abbandonando il tempio, smarrisce la via; e Nabal in tempo gli dice.

« Où vous égarez — vous?
« De vos sens étonnés quel désordre s'empare?
« Voilà votre chemin (1).

Dalle osservazioni già fatte io credo poter ritrarre questa regola generale, che cioè la persona che tace dee rimanere nell'attitudine di quel sentimento onde era preoccupata parlando, e via via modificandola conforme alle nuove impressioni, ch'ella successivamente riceve ascoltando, dee passare insensibilmente a quella che annunzi il suo proponimento e la sua risposta. L'attore adunque dacchè entra in iscena sino a tanto che ne parte dee sempre mostrarsi qual egli è, o quale debb'essere, e perciò sia ch' ei parli o che taccia, dee sempre mostrarsi animato di quell'interesse predominante che lo fa attualmente e parlare e tacere, e venire ed andare. L' ottimo attore rimane ancor tale quando ha abbandonato la scena, ritenendo tuttavia quel contegno e quel movimento che avea dal dialogo concepito. Quintiliano ci assicura di aver veduto alcuni continuare a piangere fuor della scena, ed Engel tro-

(1) Atto III.

vava ancora in Ekard, terminata la scena, lo stesso personaggio che aveva rappresentato.

Il silenzio più espressivo si verifica allora che, a vista di chi ascolta od attende la risposta, l'interlocutore si tace, o perchè non osa, o perchè non dee dire, e pur suo malgrado egli dice alla fine ciò che non vorrebbe, o pur non dovrebbe. Questi momenti s' incontrano allorchè due interessi o doveri opposti combattono, si resistono e riescono per l'ordinario i più tragici e commoventi. Quindi nascono quelle incertezze, quei sentimenti, quegli imbarazzi, che gli antichi dicevano *morae*, e che manifestavano nel silenzio la più grande agitazione di un animo contrastato. Ti par tante volte che l'anima affannata si affacci appena con le parole sul labbro, e spaventata o pentita rifugge indietro, e si ritiri di nuovo e riconcentri nel cuore. Intanto il segreto più terribile, malgrado il più ostinato silenzio, trasparisce tra il pallore del volto, l'incertezza del guardo e il perturbamento di tutta la persona. Quante volte si trova la misera Fedra in questa violentissima posizione, allorchè, celando la fiamma incestuosa che la divora e che pur vorrebbe manifestare ad Emone e ad Ippolito, ancorchè taccia, l'annunzia pur suo malgrado nelle sue smanie e nel suo terrore? La stessa espressione accompagna Mirra nella sua lunga ed ostinata taciturnità. Nasconde Agamennone alla moglie e alla figlia il suo atroce proponimento, e fa tutti gli sforzi perchè la sua tenerezza non lo tradisca. E qui si possono pur riferire tutte quelle reticenze studiate, le quali sogliono appena prorompere in qualche breve ripresa apparentemente diversa o contraria al vero proponimento, o stato dell'animo che si vuole o si cerca nascondere. Tali si mo-

strano Rossane, allorchè freddamente ed imperiosamente dice a Bajazette dopo averlo pazientemente ascoltato: *Sortez;* ed Agamennone quando dice ad Ifigenia che gli domanda del sacrificio che si prepara: *Vous y serez ma fille;* ed Otello, allorchè a Iago, che gli diceva: *Io mi accorgo che le mie riflessioni hanno alquanto agitato il vostro cuore*, gli risponde solamente: *No, niente affatto.* Garrik ci assicura che in questo momento sentendosi tutto rabbrividire aveva inteso un fremito di terrore in tutta l'udienza; e questo effetto non proveniva certamente dalle parole insignificanti ch'egli pronunciava, ma dalla muta espressione che lo tradiva, e tutta manifestava l'agitazione dell'animo suo. E di questa specie sono altresì quelle comunicazioni segrete che si dànno ad alcuno sommessamente nell'atto della scena, sì che nè gli interlocutori, nè gli spettatori l'intendono punto. L'Alfieri ne ha fatto un uso efficacissimo nell' Antigone, allorchè da Creonte fa comunicare all'orecchio d'Ipseo la pronta esecuzione di quell'infelice.

Finalmente v' ha pure un silenzio di stupore, che non solo la voce, ma tutti gli altri organi lascia come interdetti ed immobili. È questo l'effetto delle passioni straordinarie ed eccessive, sia per novità o per intensità. Noi abbiamo altrove notato i fenomeni della meraviglia e del terrore; ma di tutte le passioni quanto sono montate ad un certo eccesso può dirsi: *Ingentes stupent.* La violenza e la piena è tale, che o non si può più articolar parola, o si prorompe in qualche esclamazione interrotta e disordinata, e la persona rimane tutta come inoperosa, insensibile e inanimata. Sofocle ha tratto un gran partito da tali silenzî. Alla scoperta del suo stato nefando Giocasta si ritira senza pronunciare alcun

motto, ed ella ha già risoluto di tosto morire. Parte ancor taciturno Ajace con lo stesso disegno, ed il suo furore lo ritiene più tempo in iscena senza nulla esprimere. I migliori poeti, che non sacrificano tali momenti ad insignificante ed inopportuna diceria, lasciano alla muta eloquenza dell'attore il dovere di esprimerli e rilevarli. Son pure di queste specie quei silenzî che annunciano l'odio o il disprezzo; chi odia o disprezza, o sogguarda obbliquo o d'alto in basso e si tace, o parte senza nulla rispondere. Così Assur tratta Ninia nella *Semiramide* di Voltaire, e così Carlo tratta Perez nel *Filippo* dell'Alfieri.

Io ho parlato finora degli interlocutori principali; ma spesso alla loro presenza se ne trovano dei subalterni, i quali come confidenti o spettatori, più o meno prendono parte negli interessi di quelli. Se per rispetto o per altri riguardi, di raro e pochissimo parlano, debbono pur sempre, quando essi tacciono, mostrarsi più o meno scossi e turbati da quanto o ascoltano, o vedono. Quali ch'ei sieno, essi non sono nè possono essere persone indifferenti, che di tali non ammette la vera tragedia, e non è il favellare senza necessità ed indiscretamente, che possa renderla interessante. Sofocle non fa mai parlare a Pilade, che pur sempre accompagna, conforta e seconda Oreste nel vendicarsi di Egisto. E chi potrebbe credere che Pilade si rimanesse affatto inutile e senza effetto, ancorchè nulla dicesse nelle lunghe scene di Oreste? I confidenti, i cori, le guardie, ancorchè non debbono se non di rado favellare o non mai, non cessano punto di essere attori e di sentire e di operare come tutti gli altri.

Dal concorso armonico di questa muta attitudine

che debbono prendere tutti gli astanti si viene via via sviluppando una serie di gruppi e di quadri, che in certi momenti straordinari, se siano bene assortiti, riescono sorprendenti e maravigliosi. In tali incontri dee ciascuno atteggiarsi secondo la sua passione e la sua condizione particolare, sicchè, tutte armonizzandosi fra di loro, primeggino sempre le figure predominanti. E siccome atteggiamenti siffatti hanno bisogno di molto artifizio perchè si formi un bel tutto, tutto dee parere naturalmente avvenuto senza che l' affettato apparecchio ne tolga l'incanto. Essi occorrono per l'ordinario là dove s'incontrano quelle sorprese inopinate, o improvvisi riconoscimenti, che danno luogo a mutazioni stranissime di fortuna, sia che si passi da tristo a lieto stato, o da lieto o tristo a tristissimo; oppure là dove gravi accidenti si attendono. Della prima specie sarebbe la riconoscenza di Oreste e di Elettra ad Argo, o di Oreste ed Ifigenia nella Tauride, o di Merope e di Cresfonte ecc.; della seconda sarebbe il quadro sorprendente col quale Sofocle apriva la prima scena del suo *Edipo*, nella quale tutto il popolo raccolto e diviso in vari gruppi in atto di supplichevole invoca la protezione del re e degli Dei. Le tragedie moderne sono ricche di tali quadri, e spesso vi presentano lo spettacolo d'un tempio, d'una piazza, d'un senato, d'una reggia ecc. L'importanza di questi dipende dal numero e dalle funzioni delle persone, anzichè dall' accidente straordinario che le sorprende e conturba. Ma che sarà se l'una e l'altra circostanza si combinano insieme? E tale sarebbe il momento in cui l'ombra di Dario compariva ad Atossa in mezzo ai suoi cortigiani, e quella di Nino a Semiramide alla vista dei grandi e del po-

polo. I quinti atti delle tragedie dell'Alfieri sono quasi tutti di questo genere.

CAPITOLO XIX.

De' monologhi o soliloquî.

Alcuni avrebbero voluto proscrivere il *monologo* dalla tragedia, come se fosse strano ed inverosimile che una persona fortemente preoccupata dal suo disegno e travagliata da colpi d'iniqua fortuna, non potesse più o men vaneggiare e chiamare i suoi pensieri a consiglio, e trattenersi a parlamentar con se stesso. Ma qual'è quell'uomo che sia capace di vivamente sentire e di meditare profondamente, e che non abbia più volte sperimentato in se stesso cotesto fenomeno? E non si incontrano sovente delle persone, ed anche le meno capaci di grandi passioni, e per le strade più frequenti e di pieno giorno che, occupate da cura non ordinaria, si sentono andar brontolando e ragionando fra sè? Or che non sarebbero sotto il pungolo di passione veementissima nella solitudine e fra le tenebre della notte? I monologhi sono anzi meno rari dei sonniloquî, e gli uomini se ben si osservi delirano e sognano assai più di giorno che di notte. Diciamo dunque che il *monologo* è il linguaggio d'ogni passione violenta e profonda, e che allora diventa sconcio ed anche ridicolo quando gli manca quel grado di passione che sia sufficiente a produrlo e giustificarlo. Nel primo caso è l'uomo veramente appassionato che c'interessa, e nel secondo è l'uomo freddo ed importunamente loquace, che ci annoja e disgusta.

Supponendo dunque il monologo quale debbe essere, l'attore si trova per esso obbligato a declamar solo in iscena, ò piuttosto a ragionare con se stesso, perocchè in tali incontri egli si consulta, si corregge, si accusa, e giustifica ed eseguisce per tal modo una specie di dialogo con se medesimo. E per questo riguardo il monologo è la pietra di paragone per provare il valore e la maestria degli attori. Gli antichi chiamavano questi tratti drammatici *cantiche*, e l'attore e lo spettatore li riguardavano come quelli che comprendessero maggiore importanza e difficoltà. Esso comprende tutte le difficoltà del dialogo, oltre le sue proprie; perocchè trovandosi la persona più che mai perturbata, sola e in balìa della passione che l'agita, non può essere nè richiamata, nè temperata dal consiglio e dalla cooperazione degli altri; quindi, senza alcun riguardo a persona, or tacito, or vaneggiante erra ed ascolta, e passa per salti dall'un sentimento all'altro; e tali passaggi sono tanto più difficili e pericolosi, quanto è minore l' intervallo e la relazione che li separa , e sembrano quasi che impossibili a combinarsi insieme. Ed inoltre, essendo l'attore solo in iscena, e tutta a lui rivolta l'attenzione del pubblico, non potranno a questo sfuggire le più leggiere imperfezioni di lui.

Il carattere generale dell'espressione monologistica è l'agitazione più violenta o la più profonda concentrazione, è l'abbandono d'ogni riguardo, il non sentire, nè spiegare altro che la propria passione; quindi lo sfogarsi liberamente, il vagare a seconda della passione estuante, senza che incontri al difuori ostacoli o limiti, che la raffrenino e la contengano. In tale stato violento la persona in balìa di se stessa, or passeg-

gia, or si arresta, ora siede, or si leva, e passa da un sito all'altro, e prende alternativamente tutte quelle attitudini analoghe ai diversi dubbj, o giudizî, o proponimenti che in lei successivamente si affacciano e si dileguano, ritornano e si contrastano. Quindi or si domanda e si risponde, o ripiglia da sè, come se la risposta gli fosse già stata fatta alla maniera del Tasso, il quale sovente ragionava o credeva di ragionar col suo genio, che non era che la sua immaginazione personificata; e così divide le sue brevi riprese con opportune reticenze e riposi ch'esprimono la sua profonda meditazione o la sua irrequieta sollecitudine. Quindi un continuo alternar di tuoni, di atteggiamenti, di situazioni, di movimenti, di pause, di silenzi, di vaniloquî; e spesso più che sentenze non si odono che parole tronche e scomposte, le quali accennano appena quel che dir si vorrebbe, o piuttosto il subito pentimento di quel che appena si è concepito od immaginato. In questi momenti si meditano, si deliberano si dispiegano le più terribili macchinazioni, i più disperati disegni, i delitti più atroci, e tutto ciò che di più geloso si teneva egli celato. Allora Medea medita e risolve l'assassinamento dei propri figli; Isabella scopre la fiamma oculta che l'arde; Agamennone piange senza riguardi il destino della sua figliuola ecc.

Tutti i monologhi si possono ridurre a due generi, siccome le passioni che gli animano. Imperocchè queste obbligano la persona o a riconcentrarsi in se stessa, o a vaneggiare fra le sue meditazioni, o a disfogarsi al di fuori ed espandersi fra' suoi rapporti; e nell'uno e nell'altro caso il monologo può distinguersi in *concentrivo* ed *espansivo*. Domina nell'uno l'eccesso della

tristezza, e quindi la fissazione, la gravità, la lentezza; domina nell'altro l'eccesso dell'ira, e quindi l'aberrazione, l'irrequietezza, la veemenza, la celerità. Fra tutti sono quelli i più interessanti e drammatici, che ammettono più varietà di passaggi, più delirio e trasporto. Giovi il commentarne alcuni dell'uno e dell'altro genere, affinchè se ne comprenda ancor più l'indole e l'importanza.

Uno certamente de' più naturali e maravigliosi è il monologo di Macbet, dove combinandosi a un tempo la disposizione ordinaria della persona con l'accesso straordinario della passione che l'investe, lady Macbet, naturalmente sonnambula e lacerata da' suoi rimorsi, sorpresa ed inorridita riguarda la sua mano macchiata di sangue, ed indarno si affanna di tergerla od almeno di celar l'orrida macchia. Compresa da quell'immagine, ella non parla, ma tacita e chiusa in se stessa, fra vani suoi tentativi tutto esprime e manifesta nel suo orrore quel che tace e vorrebbe celare. Alquanto simile è la situazione di Riccardo nella 1ª scena dell'att. V. della tragedia di questo nome, dove, dopo aver sognato il suo esterminio, appena si sveglia, dice secondo la traduzione di Calsabigi:

Presto un altro destrier.... la mia ferita
Presto fasciate... Odio, pietà!,.. Ma... piano...
Fu sogno... Oh come mi contristi in sogno,
O coscienza codarda!... Un fosco lume
Tremola nelle faci; . . . a mezzo il corso
Non è la notte... Gelido sudore
Mi scorre sopra le agghiacciate carni...
Perché?... Temo di me?... Io son qui solo....
Riccardo ama Riccardo... Ed io... son io...

V' è qui un sicario ?... No... Sì, io vi sono...
Dunque fuggiam.... Che.... da me stesso ?,.. Sì,
Da me stesso: Perchè ?... Perchè vendetta
Non faccia... Come!... in me di me? Io m' amo...
M'amo ? per qual ragion ? per qualche bene
Ch'io mi sia fatto ? Ah no; m' odio piuttosto
Per mille abbominevoli, odiosi
Delitti che ho commesso... Un scellerato
Io son... Mento... Nol sono. O stolto, meglio
Parla di te, ... non adularti, o stolto...
La mia coscienza ha mille lingue ; ognuna
Fa il suo racconto, e ciaschedun racconto
Condanna me di scellerato ed empio ecc.

Parla Otello nella 1ª scena del IV atto,e le sue parole per la rapidità de' pensieri che si succedono e si avvicendano, sono l'una dall'altra isolate ed in dipendenti ; ma questo disordine diventa ricomposto e ligato per l'opportuna espressione di Garrick, il quale ne riempie i voti e ne rileva i passaggi con l'azione. La parola era per lui come un semplice e rapido cenno dell' espressione che doveva compierne e determinarne il significato. Così il talento di Garrick gareggiava con quello dello Shakespeare, siccome ad altri tempi il talento di Roscio con quello di Cicerone.

Talvolta i monologhi del secondo genere semb rano tranquilli e riposati, e sono dettati dalla più profonda fissazione; e più che i sentimenti e i trasporti sono le idee e le riflessioni che si succedono e si contrastano. Tale è quello di Amleto nella 3ª scena del III° atto, il quale é legato più nell' animo di chi parla, che nelle

parole che interrottamente pronuncia. Io cerco di tradurlo nel modo che so migliore :

« Essere, o no,... questo è il gran punto!... Dessi
« Gli aspri colpi soffrir di sorte iniqua,
« O rivolgersi incontro a questa immensa
« Piena di mali, e dar lor fin ? Morire. —
« Dormir — non altro, e per tal sonno porre
« Un termine alle angosce, a' danni, a' tanti
« Dolori innumerabili, retaggio
« Che da natura sol questo riporta
« Massa di carne... questo istante, in cui
« Tutto sarà consunto.... ardentemente
« Desiarsi dovria. — Morir — Dormire —
« Dormire ? Sognar forse ; ecco, ecco il grande
« Inciampo. — Il non saper quai sogni questo
« Possan turbar sonno di morte, allora
« Che spogliati sarem di questo ingombro
« Mortale, ah sì, questo pensier ci sforza
« Ad arrestarci. È la ragion sol questa
« Che alla miseria dà sì lunga vita.

Forse sopra di questo modello formò l'Addison il monologo del suo *Catone*, quantunque sia questo più grave, e quale al carattere di quello stoico si conveniva.

Io non finirei più se tutte volessi esporre quelle bellezze che tali situazioni tragiche sogliono racchiudere. L'Alfieri fra tutti i moderni ne offre delle maravigliose. Ancorchè qualche volta il difetto di confidenti lo avesse obbligato a qualche monologo storico, sono tutti per l'ordinario animati di quel calore e di quell'interesse che li rende naturali ed efficacissimi. Si possono distinguere quali esempi e mezzi ad un tempo di espressione per gli attori che vogliono perfezionarsi in que-

st'arte, la scena 1.ª del V atto del *Polinice*, la 1ª scena dell' atto I e la scena 1.ª del V atto dell' *Agamennone*, la scena 3.ª del IV atto del *D. Garzia* ecc.

Finalmente si possono considerare come monologistici quei tratti, che sogliono occorrere nello stesso dialogo, allorchè uno degli interlocutori è siffattamente occupato della sua idea o affezione predominante, che ne parla e delira come se fosse pur solo, ed ancorchè scosso, e come ridesto dalla sua concentrazione o distrazione, pur vi ricade senza avvedersene, e vaneggia pur suo malgrado. Euripide fra gli antichi ne ha fatto un uso mirabile nella *Fedra* e nell' *Ifigenia in Aulide*, che Racine ha nelle sue giudiziosamente imitate. Fedra entra in iscena con Emone, la quale si studia di confortarla, ed ella, come alienata, continua a dolersi ed esclamare senza avvertirla :

Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts!
Quand pourrai-je, au travers d'une noble poussière
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?

Agamennone, agitato su la sorte della sua figlia, e ripentito di averla chiamata, e temendo di vederla arrivare per essere sacrificata, mentre Arcade gli parla e lo ascolta, egli occupato di tutt' altra idea esclama senza avergli alcun riguardo :

« Non, tu ne mourras point, je n'y puis consentir.

Questi sono delicatissimi, e procedono da concentramento, ma sono più risentiti quelli che procedono da trasporto. Tali sono quelli di Giocasta nella fine del

Polinice, di Oreste nella 2ª scena dell'atto II dell' *Oreste*, allorchè questi contempla e delira su la tomba del padre, e nella scena ultima del V atto allorchè sa di avere ucciso la madre, e specialmente nella scena 3ª dell' atto V del *Saul* ecc. nelle tragedie dell'Alfieri. Racine e Voltaire ne hanno pur de' bellissimi. Ed a questi io pur riferisco quelle narrazioni di cose e di memorie sì interessanti per chi li fa, che non può a meno di comparire tutto compreso e preoccupato dal solo oggetto di cui favella, come se questo fosse a lui soltanto presente. Di questo genere è il momento di Atalìa, allorchè manifesta il sogno che ha fatto. Ella è talmente inorridita, che pare di rivedere quel ch' espone parlando. A questo modo dee pur Clitennestra narrare ad Elettra l'ombra di Agamennone che la perseguita. I sogni e le visioni di questa sorta debbono sempre esporsi, come se in quel punto si ripetessero.

XX.

Della decorazione della persona e della scena.

Tutto ciò che riguarda la decorazione tanto dell' attore quanto della scena dee anche esso considerarsi come parte più o men necessaria all'espressione, e per conseguenza all'effetto della declamazione. E di vero se l' attore dee fare tutti gli sforzi per convertirsi e quasi identificarsi con la persona che rappresenta, tutti i suoi sforzi riuscirebbero vani, se la decorazione tendesse ad indebolirne od annientarne l'effetto, che nell' illusione unicamente consiste. E l' attore sarebbe tanto più riprovevole, quanto è più facile l' adempi-

mento di questa parte, e sommo il pregiudizio che non adempiuta apporterebbe a tutte le altre. La decorazione dunque della persona e della scena, dee concorrere anch'essa alla verità dell'espressione ed al fine dell'arte.

E cominciando dalla persona, l'abito dee riguardarsi come la sua forma estrinseca e distintiva, e per conseguenza debbe essere conforme al carattere della persona, e quindi del paese, del tempo e delle condizioni, a cui la persona si riferisce. Sarebbe assurdo e ridicolo che Clitennestra ed Agamennone, che Andromaca ed Ettore, che Orazio e Virginia ecc. vestissero le fogge di Francia e de' nostri giorni; e sarebbe più o meno sconcio se l' uno prendesse indistintamente la foggia dell' altro, ed il greco comparisse in toga, ed in pallio il romano, e così l'americano all'orientale, e viceversa, L' attore si troverebbe il più delle volte in aperta contraddizione con le sentenze che dovrebbe esprimere; e lo spettatore ne riderebbe fra sè, come noi riderem-mo di un francese od italiano che si abbigliasse fra noi alla romana o alla greca. Tutti gli artisti che all' espressione muta e visibile si sono soltanto circoscritti, hanno finalmente sentito la necessità di evitare questo sconcio nelle statue e nelle pitture, e niuno di essi vi dipingerebbe Adamo sotto la forma di un pastore siracusano, e con una zappa d'oro accanto per lavorare la terra. E perchè de' pittori e degli scultori, il cui fine è meno d' illudere che di dilettare con la bella imitazione, sarebbero gli attori meno intelligenti ed esperti?

E pure assai tardi hanno essi cominciato a conoscere ed osservare sul teatro questo dovere. A' tempi di Pier

Jacopo Martelli, Agamennone compariva su le scene di Parigi *col cappello e con la parrucca sino al collare, dal collo poscia giù in giubbone, e in brache tempestate di giojelli, ricamate d'oro* (1). E sino all'età della Clairon e di Le Kain nessuno eroe del teatro osava mostrarsi al pubblico senza gran parruccone, chiome magnificamente pettinate ed impolverate, cappelli sormontati da piume sventolanti e guanti a larghe frangie.

Spectatum admissi risum teneatis, amici?

E pure a questa specie di parodia erano condannati i capolavori del gran Corneille e dell' elegante Racine; e vi sarebber stati condannati tuttavia quelli di Voltaire, se i due prelodati attori, meglio istruiti e confortati da' lumi e dagli artisti dell' età loro, non avessero osato dichiararsi contro questa barbara e ridicola usanza. E viene ancor chi si vanta di essere stato il primo a comparire in iscena *da vero romano* (2). Da quel tempo in poi la scena francese ha portato il costume a quella verità ed esattezza che annunzia i progressi dell' arte e del gusto di questa nazione, e non manca di qualche opera opportuna ad istruire gli attori sopra questo particolare.

L' Italia, ch' era pur ricca e prima e più d' ogni altra nazione di monumenti teoretici e pratici di questo genere, è stata a paragone delle altre più restiva e più tarda a farne uso ne' suoi teatri. I nostri artisti

(1) V. Dial. sopra la tragedia ant. e mod. Sez. VI.
(2) Vedi Larive. Cours de déclam.

che pur tanto valevano ad imitare la natura ch' essi vedevano, poco o nulla curavano di apprender quella che non esisteva fuorchè ne' libri. Ond' è che i nostri commedianti per l' ignoranza e l' inopia, in cui si trovavano, non comparivano insieme a rappresentare qualunque carattere, che non fossero vestiti, o piuttosto immascherati di seta lustrante, e con ornamenti e contorni di orpello e di talchi. Perlocchè il vario luccicare e bagliore ond' erano ornati, non solo pregiudicava alla verità, ma toglieva alla fisionomia dell' attore la miglior parte dell' espressione, ed all' occhio dello spettatore la debita fissazione. E spesso il tintinnìo dell' orpello accompagnava i varii movimenti della persona, cagionando la distrazione ed il riso degli ascoltatori. Io credo che basti ad abborrir tale scandalo il semplicemente accennarlo; e finalmente si va pur fra noi ogni giorno più correggendo. E se tuttavia la miseria obbliga alcuni a conservar questa pratica, l'intelligenza degli altri ha già cominciato ad introdurre su tal proposito le cognizioni ed il gusto dell' antico e del vero, ed applicarli opportunamente alla scena.

Se questa specie di verità è pur tanto necessaria all' illusione che è il fine dell' arte, questa medesima illusione esige talvolta che non tutta si mostri quanto è, se troppo si trovasse in contraddizione con gli usi e con le opinioni dominanti del tempo e del paese, nel quale viviamo. La consuetudine esige qualche riguardo là dove è giunta ad associare a tali segni tali idee, che risvegliate produrrebbero per abitudine incontrastabile certe impressioni ed effetti del tutto contrari a quelli che l' imitazione si propone di cagio-

nare. In tali incontri bisogna, il più che è possibile, conciliare prudentemente la verità con la consuetudine, perchè non si diminuisca o distrugga da una parte il verosimile e la credenza, e dall' altra la decenza ed il costume. E forse eccedendo per tal riguardo siccome Corneille e Racine aveano dato a' caratteri greci e romani il linguaggio della galanteria e della corte francese, soffrirono ancora che ne fossero francesi le fogge. Ma la verità dee sempre signoreggiare, specialmente là dove gli usi del tempo fossero anzichè no degenerati, o coi buoni e migliori direttamente non contrastassero. Noi abbiamo altrove osservate che la verità non produrrebbe l' effetto che si propone l' imitazione di essa. Questo principio dee pur regolare la decorazione della persona. La nudità degli americani, certe fogge degli antichi sciti ed egizii, degli arabi, de' cinesi, ed altrettali maniere degli orientali e dei barbari, ecciterebbero lo scandolo od il ridicolo, e distruggerebbero ogni effetto dell'espressione e dell'arte. Dunque dee mostrarsi della stessa verità quanto basti a farla riconoscere e vagheggiare, ed a promuoverne l' interesse col verisimile e convenevole (1).

Determinata la forma comune e propria della persona dee pur adattarsi non solo alla condizione particolare di ciascheduno. ma anche al maggior armonizzamento di tutti insieme. Perlocchè si dovrebbero tra le fogge vere o verisimili quelle trascegliere che più si accordassero fra di loro con quella conveniente proporzione che le principali figure fa risaltare. I pittori hanno riconosciato l' importanza di questa legge, e ri-

(1) V. Lessing.

cercano in tutto la progressione e l' accordo. E noi proviamo tuttodì che se la menoma dissonanza ci spiace e raffredda, la maggiore consonanza delle parti c' interessa e diletta massimamente. Or qual effetto non produrrebbero quelle scene e quei gruppi che ci presentassero siffattamente armonizzate le loro figure? Di quanto non si accrescerebbe l'espressione degli attori, l' attenzione e l' interesse degli spettatori?

Per la stessa ragione non dee neppur trascurarsi il carattere della scena, la quale anch' essa concorre dal suo canto a render vera e credibile l' espressione. La scena dee rappresentare il luogo, il tempo e le circostanze più rilevanti, più notevoli in cui l'azione del dramma si sviluppa e consuma. Alcune cose possono più o meno supporsi ed immaginarsi, ma non debbono mancar quelle che si vogliono indicare o mettere in opera su le scene. E peggio ancora sarebbe se le cose che si veggon sott' occhi sieno diverse od affatto contrarie a quelle che si accennano o che si adoprano. La contraddizione riuscirebbe tante più fatale alla verosimiglianza ed illusione, quanto più fosse sensibile e facile ad evitarsi. E perciò in generale quello che richiede la scena dell' *Edipo tebano*, o del *Prometeo*, o della *Ifigenia in Aulide*, non può indifferentemente adoprarsi per la scena delle *Trojane* o del *Filottete* o di *Ione*.

Egli è vero che alcune volte il carattere della scena è alquanto generale ed indefinito, e specialmente presso gli antichi, nei quali, per la latitudine della scena che comprendeva più membri, e per l' uniformità delle situazioni e degli argomenti, in cui doveva di necessità prender parte il coro od il popolo, essa era

permanente e quasi sempre la stessa, come quella che doveva e poteva rappresentare ad un tempo la città, la piazza, il tempio, la reggia, il campo, dove l'azione in tutto o in parte si doveva eseguire. Per la qual cosa ogni scena, che in sè presentasse tali aspetti, poteva servire comodamente alla rappresentazione di tutte le tragedie greche e romane. Ma l'indole ed il sistema delle tragedie moderne, essendo di gran lunga variato, ed essendone gli argomenti più particolari caratterizzati e distinti, e la scena, per la sua ristrettezza, non potendo ammettere diversi membri simultaneamente, non può la scena medesima servire a più tragedie indistintamente; e tanto più se fossero conosciuti i luoghi dove l'azione delle moderne tragedie fosse addivenuta. La scena del *Maometto* non può scambiarsi con quella del *Cesare*, del *Tancredi*, e così di ciascuna di queste per tutte le altre.

E giovano ancora non poco all'effetto della decorazione e dell'espressione dell'attore la forma, la capacità del teatro. Noi abbiamo altrove notato quanto nuoce alla verità ed al progresso dell'espressione lo sforzar troppo la voce sia per enfasi esagerata, sia per farsi meglio sentire. Non v'ha dubbio che la voce dee pervenire sino all'estrema circonferenza del teatro, e perciò la capacità di questo non debbe esser tale che sforzi troppo la declamazione degli attori, e l'attenzione degli uditori. Se il teatro fosse assai vasto produrrebbe i seguenti sconci: 1.° Non adoprando i nostri attori la maschera a tromba, che appo gli antichi rinforzava ed ingrandiva la voce a proporzione della grandezza dei loro teatri, sarebbero costretti a forzarla oltremodo, e quindi a snaturarla e renderla all'uopo

meno flessibile ed efficace; 2.° Parimenti si toglierebbe all'espressione l'uso tanto importante della fisonomia, del ciglio, e dell'occhio principalmente, vantaggio che per le maschere mancava agli antichi, e che per la troppa distanza non si potrebbe godere dalla più parte degli spettatori.

Si dovrebbe ancora provvedere allo stesso fine che la parte superiore della scena, ove gli attori declamano fosso opportunamente coperta, sicchè la voce non si dissipi in gran parte prima che arrivi agli ultimi spettatori. Le soverchie aperture che circondano la scena, specialmente se si presentino alla voce in modo che una gran parte ne assorbiscano e ne distruggano, la rendono più o meno fievole e rotta e condannano gli uditori a non riceverla intera, e l'attore a sforzarla col pericolo di attenuarla ed indebolirla ancor più. Ma questa cura appartiene agli architetti intelligenti, i quali debbono costruire il teatro e la scena, secondo le leggi dell'acustica, relative all'unico fine dell'arte, sicchè si agevoli il portamento della voce, e se ne diffondano i raggi regolarmente per le parti di mezzo e per l'estreme di tutto il teatro. E basti quel che abbiamo avvertito finora, per ciò che riguarda l'espression degli attori.

CAPITOLO XXI.

Studio della parte

Le considerazioni generali e particolari che abbiam fatto finora debbono regolare lo studio che ogni attore dee fare della sua parte. E perchè molte cose si trascu-

rano, e molte altre se ne fanno che non dovrebbero farsi, io credo giovevole lo stabilire alcune massime che possono servire a meglio determinarne la pratica. Dico dunque che la parte dee studiarsi, perchè se ne comprenda tutto il valore, perchè si mandi tutta a memoria, e perchè se ne esprima tutta l'azione. A conseguire questi tre effetti, io propongo i tre mezzi seguenti: 1° *Lettura comune;* 2° *Studio particolare;* 3° *Prova generale.*

Primamente è necessario, che avanti ogni altra cosa si legga la tragedia a tutti gli attori in comune, perchè da tutti egualmente si comprenda la natura del subbietto e delle persone, e quel che risulta di più considerevole intorno alle loro relazioni e contrasti, ed a quai punti le loro passioni massimamente si spiegano e si distinguono. Da questa lettura si dee ritrarre il vero da imitarsi; e perciò dovrebbe farsi dal proprio autore che l'ha composta, ed in assenza di lui da persona intelligente e capace di rilevarne le bellezze originali, ed interpretare all' uopo tuttociò che paresse dubbio intorno agli oggetti più interessanti, che i doveri di ciascuno attore riguardano. In questa maniera non solamente si assegnerebbero le parti a chi più si convengano, ma ciascuno ricevendo la sua, ne avrebbe già compreso tutto il valore, cioè l'assoluto ed il relativo; e quindi risulterebbe quell'unità e quell'armonia, che è pur tanto rara a verificarsi, ove ciascuno si abbandoni al suo capriccio particolare, e che è pur tanto necessaria ove ciascuno voglia conseguire l'effetto desiderato. Così verrebbe a definirsi la vera idea del tutto e delle sue parti, e quel che gli attori hanno di comune e di proprio, perchè poi ognuno, imparando la parte

da sè, non divaghi dalla sua linea, e conspirando tutti al fine comune, adempia ciascuno la sua funzione.

Da questa lettura si determinerebbe eziandio non pur la foggia del vestire generale e particolare, che il carattere e la disposizione della scena, e tutte quelle più importanti relazioni che con la scena deggiono avere gli attori. Per tal modo nulla resta al capriccio ed al caso, o alla differente maniera di giudicare o d'indovinare di ciascheduno; e tutto riuscirà armonizzato negli abiti e nei movimenti che avessero alcuna relazione locale con la scena.

Instruito e pieno del disegno del dramma passa l'attore da questa lettura allo studio particolare della sua parte; e questo non debbe essere limitato alle sole parole, ch'ei dee recitare, ma a tutto il dialogo a cui esse appartengono. Se l'attore non solamente sente ed opera quando parla, ma ancora e talvolta più quando tace ed ascolta, il suo studio debbe abbracciare non pur quello che dee sentire ed esprimere quando ei parla, ma quello ancora che dee sentire ed esprimere quando tace. Ed in che modo si potrebbe eseguire tutto quello che l'espressione dialogistica assolutamente richiede, se l'attore non tenga presente e prontissimo ciò che dee dire ove parli, e ciò che dee fare ove taccia? Oltrecchè la variazione opportuna della fisionomia, dell'attitudine e la qualità conveniente del tuono, or più, or meno elevato od accelerato, e sempre concorde e consono a quello che precede e che siegue, non possono essere accuratamente determinate, se non dalla natura delle idee e dei sentimenti che debbono svilupparsi e succedersi. Ora se questi non si prevedono in tempo come potrete proporzionare ed economizzare

l'azione e la voce secondo le circostanze e il bisogno? Io ritengo come cosa certissima, che non si può ben declamare qualunque scena, se ciascuno interlocutore non apprende egualmente il dialogo intero.

Lo studio della parte consiste a mandarla tutto a memoria, sicchè non abbia alcun bisogno di rammentatore per recitarla. Si richiede perciò una memoria tenace, esercitata, prontissima. Non è possibile esprimer bene, cioè con franchezza, con sentimento e spontaneità quello che non si sa o si dubita d'indovinare. L' attore in tale stato esprimerebbe assai più il suo imbarazzo e la difficoltà di mendicare ed aspettar le parole da un importuno rammentatore, che la forza degli affetti, di cui dovrebbe apparire solamente animato. E senza dire altro noi possiamo francamente asserire che senza l' apparecchio e l' uso conveniente della memoria ogni altro talento od esercizio sarebbe perduto.

E pure una cosa evidentemente sì necessaria è quella che nei teatri d' Italia si trascura del tutto. L'uditorio è condannato, e pazientemente lo soffre, a sentirsi recitare da cotali rammentatori quello che gli attori vengono via via ascoltando e ripetendo comodamente. Si è creduto da alcuni, che presso i Romani due attori distinti sostenessero per l'ordinario, o piuttosto in certi incontri particolari la stessa parte, cioè l'uno declamandola, e l'altro nel tempo stesso gestendola. Forse il dividerne tali funzioni, superata la difficoltà del concerto facea sperare maggior destrezza e riuscita in ciascuno. Ma noi al contrario soffriamo che si raddoppi la stessa persona, e che la stessa parte si reciti a un tempo dal suggeritore e dall'attore pel

solo effetto della più annojevole monotonia. E supposto che il rammentatore non venga dagli spettatori avvertito (cosa impossibile nei nostri teatri non molto grandi) non potrà l'attore celare quella specie di attenzione, che è costretto a prestargli e che l'obbliga a continue distrazioni, trovandosi mai sempre nel bivio o di negligere la vera espressione della sua parte, o di smarrir le parole che dee il suggeritore imboccargli.

Io so che i commedianti italiani non possono in brevissimo tempo imparare tutti quei drammi e di genere diversissimo, che sono obbligati a rappresentare, sì perchè sono essi pochissimi di numero, si perchè debbono rappresentar sempre dei nuovi drammi, i quali invecchiano affatto appena rappresentati. Ma di tale sconcio son pur cagione gli attori medesimi, i quali per quanto sia il dramma eccellente, non potendo interessar gran fatto con la rappresentazione di esso mal eseguita, si trovano obbligati ad alimentare con le novità la curiosità ed il concorso del pubblico, e così a progredir sempre di male in peggio. Il che non accadrebbe se gli attori e le rappresentazioni fossero quali dovrebbero essere; e tali non saran mai se non si studii ed impari la parte come conviene. E di fatti le migliori tragedie dei Corneille, dei Racine, dei Voltaire, ond'è sì ricco il teatro francese, non annojano, nè invecchiano mai, ancorchè volgarmente si dica che i francesi sien fatti per annojarsi e variare più che altri; e lasciando da parte queste differenze comparative, e le ragioni che le producono e le giustificano, diciamo invece che i migliori teatri delle altre nazioni non soffrono tali scandali, dovrebbero gli italiani una volta

imitarli e non più tollerare di tali attori e suggeritori. Non si dovrebbe dunque ammettere sulle scene alcun commediante che avesse bisogno di rammentatore, il quale dovrebbe limitarsi a seguire l'attore soltanto col guardo perchè sia pronto a richiamarlo e soccorrerlo ove alcuna volta si smarrisca o vacilli.

Dovendo l'attore mandarsi a memoria non pur le parole ed i versi che dee recitare, ma tutti i modi e gli accidenti che all'espressione appartengono, si potrebbe, anzi dovrebbe, potendosi, notare i tratti principali, che più meritassero la sua attenzione. Si è disputato lungamente fra molti, se gli antichi notassero la loro declamazione, come noi il recitativo, e se quella fosse per loro in tutto od almeno in parte una specie di canto, capace di tali gradazioni più o men spiccate per la loro intonazione o tenuta. Ma lasciando agli eruditi tali ricerche e congetture, noi ci contentiamo di osservare, che per quanto gli elementi della pronunciazione ordinaria sieno sfuggevoli e difficilissimi a calcolarsi ed a maneggiarsi, è pur riuscito a molti di notarne utilmente e prudentemente le più sensibili modulazioni. E quantunque il signor Larive avesse tentato di ridurre questa pratica a sistema generale, i più esperti commedianti se n' erano assai prima giovati secondo la loro maniera particolare. L'avea di fatti adoperata Baron, e proposta e commendata Dhannetaire, e taluno al riferir di Du Bos, avea pur tentato di notare, come il canto, tutta la declamazione seguitamente. Dietro gli esempi ed i tentativi di costoro, io penso che se è difficilissimo e di niun uso, e forse ancora di pregiudizio il notarla seguitamente e per intero, può giovare non poco, ove si notino prudentemente quei tratti soltanto che

meritassero alcuna avvertenza particolare. Nè mancano dei segni riconosciuti a quest'uopo, come i tratti orizzontali continuati o punteggiati, che indicano un sensibile cangiamento di voce dopo alcuna pausa od interrompimento di senso principiato, o che si voleva principiare. Si potrebbe su lo stesso esempio moltiplicarne degli altri, più o meno lunghi e raddoppiarli e triplicarli orizzontalmente o perpendicolarmente tanto al finire o cominciare delle parole, quanto al di sopra o di sotto, assegnando a ciascuno il suo significato per un certo genere o specie di espressione, sia di tuono o di atteggiamento. E così si potrebbe aiutar la memoria e l'attenzione in certi luoghi più interessanti, senza imbarazzar troppo il libero andamento della declamazione, che potrebbe essere offeso dall'eccesso di regolarità e di analisi.

Ogni artista che intende ad imitar la natura ne' suoi modelli ha questi sott'occhi, e può esaminarne la giustezza e correggerne i difetti e dar loro quella perfezione che non avessero ne' primi esperimenti sortita. Il solo attore non ha come gli altri questo vantaggio: egli non può osservare ed esaminare in se stesso l'obbietto e l'effetto dell'arte sua. Molti hanno quindi adoperato a quest' uopo lo specchio per osservare e migliorare il portamento, le mosse ed il gesto della persona. Per tal ripiego Minerva, riguardandosi nell'onda pura d'un ruscello, gittò il flauto ch' ella suonava. Il buon Plutarco sperava dallo stesso ripiego, che l'iracondo potesse correggersi, ricorrendo allo specchio negli eccessi della sua collera, come se al collerico spiacesse di apparire quale vuole essere, secondo che Seneca rifletteva. Può dunque lo specchio avvertire e

correggere soltanto i difetti della persona tranquilla. E tale potrebbe essere sino a certi termini il commediante. E da temersi però che stando rivolto ed inteso ad osservare la sua immagine, non si avvezzi a trascurare qualche altra parte dell'espressione, ed a prendere alcuna sconcia abitudine, a cui l'obbligasse cotesta applicazione. Certamente l'espressione non può vedersi nella sua integrità, perocchè il guardo inteso ad osservar su lo specchio l'atteggiamento della persona, e col guardo la miglior parte della fisonomia che da quello dipende, non possono simultaneamente accompagnarla e convenientemente atteggiarsi col resto della persona.

Ad evitare tali pericoli, l'uso dello specchio dovrebbe limitarsi con miglior successo ad esaminare quelle mosse e posture straordinarie, in cui la persona in certe situazioni più rilevanti e pittoresche, dee singolarmente spiccare ed atteggiarsi a far gruppo con le altre (1). Tali atteggiamenti possono quindi considerarsi per la loro importanza e specialità come separati da tutto il resto dell'espressione, e ripetersi e migliorarsi e rendere accurata con l'osservazione, e spontanea con l'esercizio quell' attitudine che altrimenti riuscirebbe

(1) Così facea Demostene per acquistare la perfezione del gesto, che è parte notevole nell'arte della declamazione. (Vedi Plutarco nella Vita dello stesso). Troppo severo è il giudizio che su questo consiglio dà il Franceschi, chiamandolo *ridicolo*. Noi invero non siamo alieni dal credere che l' uso dello specchio spesso può giovare di molto al declamatore, e conferma ne può dare il Salvini, il quale sappiamo da sicura fonte non essere restio a servirsene nello studio di qualche parte per bene eseguirla. *A. S.*

pericolosa e difficile a colpire. E tale esperimento sarebbe ancor più utile se si facesse qualche volta con l'abito caratteristico indosso ; perocchè concorre ancor questo, ed in gran parte alla dignità ed espressione del portamento, del gesto e della figura, che in certi momenti raccomandano al maneggio dell'abito il loro effetto. Così il farsi cadere or di un modo, or di un altro il pallio o la toga; il pigliare or l'una or l' altra falda del manto, e gittarla or sull'uno or sull'altro braccio, e comporre all' uopo le forme opportune dell' abito con gli slanci della passione dominante ed inventarne delle nuove e significanti. I pittori non hanno trascurato questo studio ne' loro panneggiamenti. Timante presentò Agamennone col volto coperto dal suo manto sul punto che s'immolava sull' altare la sua figliuola. Così pure Ovidio fa coprire il viso a Mirra davanti al padre :

« Saepe tenet vocem, pudibundaque vestibus ora
« Texit (1).

Ed Argante nella *Gerusalemme liberata* si esprime assai più con l'artificiosa disposizione del manto, che con le parole.

E qui conviene particolarmente avvertire che più dello specchio sarebbe acconcio ed efficace un amico intelligente, al cui giudizio si sottoponga l' attore. Se Roscio lo faceva con Cicerone, perchè non possono e debbono farlo i nostri attori, che certo non superiori a quello per merito ? Si sa che Le Kain consultava so-

(1) Metamorph. 10.

vente un suo amico particolare su' passi più difficili e interessanti della sua parte, e fattine più sperimenti davanti a lui, preferiva per lo più quello ch' era dall'altro giudicato il migliore. In questa maniera tutto ciò che non potremmo osservare e giudicare da noi, ne verrebbe avvertito opportunamente da chi, potendo interamente ed imparzialmente osservarci, sarebbe nel caso di meglio consigliarci e correggerne.

Dopo lo studio particolare conviene che tutto si ricomponga nella prova generale. Questa esige che ciascuno attore sappia già la sua parte, e francamente la reciti. Fatto prima qualche esperimento per assicurarsi della recita, si faranno gli altri su la scena per combinare ed eseguire tutto ciò che riguarda l'accordo, l'armonia delle parti e dell'espressione, specialmente riguardo al movimento, all'attitudine e alla situazione rispettiva, sia entrando, sia uscendo di scena, sia nel corso del dialogo, e massime ne' gruppi o nella disposizione delle figure che possono occorrere. E perciò qualche prova dovrebbe esser fatta con gli abiti proprî e con tutto l'apparecchio della decorazione scenica per giudicare dell' effetto. Per tali esperimenti mille cose praticamente si conoscono , si tentano, si correggono e si migliorano, sino a tanto che la rappresentazione giunga a quel grado di perfezione, che la renda degna di esporsi al pubblico.

Io non determino il numero delle prove. L'Alfieri ne voleva almeno dieci, e senza rammentatore, e potrebbero ancor dieci non esser bastanti. Credo però che il loro numero dovrebbe determinarsi secondo l'esercizio e l'abilità degli attori. Ora per quanto questi si suppongono abili ed esercitati, una o due prove non pos-

sono esser mai sufficienti a quella perfezione che si richiede; e chi credesse altrimenti, mostrerebbe la sua stolta presunzione, o piuttosto l'ignoranza dell'arte sua. Che se l'arte non si conosce affatto, e, che è peggio, sia corrotta e viziosa, quale l'Alfieri la compiangeva in Italia, e debba del tutto rinascere e crearsi di nuovo, non debbono risparmiarsi più prove ed esperimenti per conoscerla, correggerla e perfezionarla. E se a taluni paresse troppa la fatica, a cui tal mestiere dovrebbe assoggettarli, qualunque artista non è mai riuscito, nè può riuscire perfetto, se a questa legge non si sottoponga. I migliori fra gli antichi non la trascurarono. Cicerone dicea per tutti: *Jam vocis, et spiritus, et totius corporis, et ipsius linguae motus, et exercitationes, non tam artis indigent quam laboris* (1). E se ciò dell'oratore avvertiva, quanto più dell'attore si debbe esigere? Improbo fu lo studio di Roscio, e continui gli esperimenti ch'egli faceva del suo talento e dell'arte sua. Molti ci parlano di varii esercizî, ai quali gli attori si assoggettavano. Nerone medesimo si tormentava sovente per ben rappresentar le sue parti. E i Baron, i Le Kain, le Clairon hanno pure emulato il loro studio e la loro gloria.

CAPITOLO XXII.

Indizî ed effetti del perfezionamento dell'arte.

Il fine della tragedia è di eccitare la passione più nobile e più sublime dell'uomo, la quale è la sorgente di

(1) De Orat. lib. I.

tutte le virtù civili, e che la società corrotta ha per lo più soffogata e quasichè spenta. Tutte le arti dovrebbero unicamente cospirare ad interessar l' uomo nella sventura dell'uomo, a fargli prender parte ne' mali degli altri, e farlo anzi compiacere nel suo spontaneo compatimento. Ma questa vera e divina virtù, che è la cagione ad un tempo e l'effetto dell'unione, della forza e della perfezione degli uomini, e che ci rende tollerabili,e,quasi non dissi, aggradevoli gli stessi mali che la generano e l' alimentano, è massimamente e propriamente raccomandata al ministero della tragedia, la quale fra le eroiche passioni che adopera, del terrore e della compassione si diletta principalmente. Ora l'attore dee secondare, ed oso ancor dire, assicurare ed accrescere questo fine col mezzo dell' illusione, e verificare con l' espressione questo effetto maraviglioso, senza del quale il fine dell' autore non potrebbe ottenersi. Dunque la tragedia non può conseguire l' intero suo fine, se il fatto che rappresenta non ha da prima commosso fortemente l' autore, e se l' opera di costui non ha poi commosso egualmente l'attore, e se questo alla fine non riesce a ripetere le medesime impressioni negli spettatori.

Per la qual cosa il primo indizio dell' abilità dell' attore nella sua commozione consiste. S'egli si sente fortemente agitato, s'egli ha prima versato delle lagrime nello studio della sua parte, può probabilmeute provarsi di farne spargere agli altri nel declamarla. Quintiliano vide sovente degli attori uscir dalla scena ancor piangendo a cagione della calamità che aveano veramente imitato: *Vidi ego saepe histriones atque comoedos cum ex alieno graviore actu personam deposuissent, flentes*

adhuc egredi (1). L'attore è dunque il primo a sperimentar l'arte sua, ed a compiacersene nel suo segreto, avanti che agli altri l'esponga; e per quanto l'amor proprio lo insidî, è desso il primo giudice dell'opera sua. E in che modo e con qual dritto potrebbe sperare e pretendere d'interessar gli altri, s'egli che debb'essere interessato più d'altri, si trovi indifferente e freddissimo? A me sembra non pur fina che giusta ed applicabile al caso nostro l'osservazione che faceva il poeta e filosofo Euripide nella tragedia delle *Supplici*:

« Non può poeta o musico giammai
« Senza diletto degli studi suoi
« Componendo e cantando i versi, prima
« Altrui piacer, se prima a sè non piace,
« Che la dilettazion dell'arte è quella,
« Che la conduce al suo perfetto stato.

Ma l'effetto più grande e mirabile è quello che si raccoglie dall'animo degli spettatori, e che pienamente ottenuto diventa il segno più certo della perfezione dell'arte. Ma siccome possono esser varie le impressioni e le occasioni negli accidenti che le producono, cerchiamo di caratterizzare la propria e la genuina, e distinguerla dalle false ed estranee, che prendono spesso il luogo di quella. Sovente l'interesse che il pubblico spiega per qualche rappresentazione deriva dall'apparecchio specioso della scena, dalla novità delle decorazioni, e da altrettali circostanze estrinseche e meno proprie del carattere tragico. Allora non è l'espressione e il merito dell'attore, ma quello bensì del decoratore

(1) Instit. Lib. IX. c. 3.

e del macchinista che si sperimenta e si approva, ancorchè il pubblico poco intelligente confonda l'uno con l'altro, e si contenti, ch'è peggio, di tali speciose apparenze per applaudire delle rappresentazioni , altronde inette e ridicole.

Nascono talvolta gli applausi dalla qualità della persona, e non già dall'attore. Ancorchè tutte le arti tendano ad istruir dilettando, sovente il solo diletto diventa il mestiere ordinario del commediante, massime in quei paesi, dove l'arte non si conosce nè si rispetta. Allora si cerca nella persona quella specie d'interesse che non può trovarsi nell'arte; e la scena degenera in uno spettacolo di tutt'altra natura che non è quello cui è destinata. Quindi si formano e si dispiegan quelle preoccupazioni e favori, che in parti e fazioni sovente degenerano, che pur divisero una volta l'antica Roma, e che turbano la pace di tutti i paesi che le alimentano. Io vorrei lusingarmi che non esistano di tali teatri fatti per l'obbrobrio degli artisti, che vi si espongono, e delle nazioni che li mantengono.

V' ha pure un altro genere di applausi, che suppone nell' artista una certa destrezza, che sorprende e seduce gli spettatori non esperti, e destano in quelli tutt' altra affezione che quella che unicamente dovrebbero. V' ha de' ciarlatani e degli empirici in ogni mestiere ; e la declamazione ne abbonda fra gli altri. Hanno questi tali artificî e maniere, tutti falsi e speciosi, che tendono a lusingare, ammaliare e sorprendere i semplici spettatori, che pur si dilettano e si compiacciono di quello effetto , non conoscendo, non trovando altro di meglio che più li soddisfi. Quindi si sono inventate e conservate certe tiritere , certe progressioni di

tuoni speciosi, certe fughe precipitate, certe cadenze affettate, che provano l'arte ciarlatanesca dell'attore che l'eseguisce, e il niun gusto del pubblico che le ammira. Egli è vero che spesso tali artificî costano molto studio e fatica, e sono pur difficili ad eseguirsi; ma non son mai da approvarsi, se sono falsi, inopportuni ed assurdi. E se il pubblico è inetto a tale da lasciarsi illudere, ed ammirarli, non dee il buono attore aspirare a questo genere di applausi. Ed a chi si mostrasse superbo di tal fortuna si potrebbe dire quel che disse Ippomaco, sonatore di flauto, ad un de' suoi allievi: *Puoi tu credere di aver ben suonato, mentre simili uditori ti applaudiscono?* (1)

Finalmente il solo effetto che si vuole produrre, e che può assicurarci del merito dell'attore e della perfezione dell'arte, si è il terrore e la pietà, che sempre si manifestano nel più profondo silenzio, ne' palpiti e nelle lagrime degli spettatori. Senza questo effetto precedente gli Abderiti non sarebbero giunti a delirare tragicamente ne' loro accessi febbrili, e declamare le scene intere di Euripide. Quando Merope era sul punto di trucidare il suo proprio figliuolo, credendo di vendicarlo: *arrestati*, gridò attonito uno spettatore; *desso è tuo figliuolo.* — E per tacer degli antichi noi possiamo alla greca Merope opporre la moderna Arianna (Clairon) in quella bella scena, in cui, disperata, domanda a tutta la natura chi le abbia rapito il cuore di Teseo. *Vous vous rappellez l'anglais*, scriveva Maister al suo Ippolito, *qui durant toute cette scène, appuyé sur la rampe du théâtre, les yeux fixés sur l'attrice sublime qui jouait ce rôle avec*

(1) V. Elian. Var. Histor. lib. 14, c. 8.

tant de doleur et de noblesse, ne cessait de lui dire tout bas en sanglottant: C' est Phèdre, c'est Phèdre.

Talvolta lo stesso effetto si genera nell'animo di chi suole essere preoccupato in contrario. Cicerone ci narra di C. Gracco, che declamando su la morte di suo fratello Tiberio le seguenti sentenze : *Quo me miser conferam? quo vertam? in Capitolium ne? ac fratris sanguine redundat : an domum ? matrem ne ut miseram, lamentantemque videam, et abjectam?* (1) era tale e tanta l'espressione del suo dolore, che traeva le lagrime dal cuore de' suoi nemici. E per non allontanarci dalla storia del moderno teatro, la stessa Clairon ci confessa pur suo malgrado la sorprendente impressione che fece su l'animo suo la sig.ª Desenne ; e si sa che l' attrici non sogliono essere favorevolmente preoccupate l' una per l' altra.

E cresce di tanto il merito dell' attore , se giunge la sua espressione a penetrare ne' cuori più difficili e meno fatti per sentir le voci della natura. Si dice di Condé ch'ei si scioglieva in lagrime, allorchè sentiva declamare quei versi di Augusto nel *Cinna* : « O siecles ! o memoires ! ecc. » — Condé non aveva allora che venti anni, e le sue lagrime annunciavano o l'integrità del suo cuore, o l' impero dell' espressione. E perciò la tragedia ben declamata sarebbe per tal rispetto il mezzo più efficace di sorprendere e commuovere a favore degli infelici i potenti ed i grandi, e di purgare con la pietà e col terrore quegli affetti, di cui questi sogliono pur tanto abusare. Plutarco ci attesta che Alessandro tiranno di Fera, assistendo alle *Troadi* di

(1) De orat. L. III.

Euripide, e vergognandosi di piangere sopra le calamità di Andromaca e di Ecuba, improvvisamente si ritirasse dal teatro. Questo aneddoto prova ad un tempo la forza dell'espressione tragica e la impotenza di quel principe, che non osava resistere all'azione di lei. E noi potremmo aggiungere in ultimo che talvolta la vera tragedia è stata proscritta, perchè si temeva che gli spettatori, fortemente commossi su'pubblici mali, non sentissero quella pietà che suole precedere le più grandi catastrofi degli stati.

Può dunque conchiudersi che il segno più certo della perfezione dell' arte e del merito degli artisti non consiste in veruno di quegli applausi, che profonde la sorpresa, o il favore, o la meraviglia, o qualunque altro affetto, che non sia quello del terrore e della pietà, e che per conseguente non già l'evviva, i battimenti di mano, ed altrettali strepiti, ma bensì i palpiti, le lagrime, i fremiti ed i singhiozzi sono l' elogio più sincero, che i buoni attori possano e deggiano riportare. Tu allora non osservi fra gli spettatori immobili ed attoniti, che un freddo e profondo silenzio, interrotto da qualche sospiro, e foriero de'più nobili sentimenti; ed è questo il vero trionfo del poeta, dell' attore e dell' arte.

XXIII.

Scuola teatrale.

Le nostre private considerazioni, e quelle eziandio di qualunque altro che le corregga o confermi, di pochissimo o niun giovamento riuscirebbero all' arte,

se non si fondi una pubblica scuola, in cui s'insegnassero a un tempo i veri principii teoretici, e se ne esperimentasse l' effetto con una pratica ben regolata e metodica, e specialmente se l'arte si trovasse non pur imperfetta, ma qual la credeva l'Alfieri ai suoi tempi, sì traviata dalla strada vera da non ritrovarsi mai più, fuorchè incominciando da capo. Che s' egli diceva che non vi è arte in Italia finora , perchè non vi son tragedie eccellenti e commedie, ora che vi sono le sue, non dovrebbe mancar chi la insegni, e per conseguenza una scuola che ne offra l'insegnamento, secondo i veri principî del gusto e della ragione. E perchè se tutte le arti imitatrici hanno delle pubbliche scuole che le professano e degli alunni che le apprendono e l'esercitano, non debbe accordarsi lo stesso dritto alla declamazione che di tutte le altre si giova, e che ben eseguita può a vicenda a tutte le altre giovare? Sarà forse perchè si reputa meno delle altre difficile, men dilettevole, men necessaria. Ma perchè sono sì rari gli attori, anche là dove l'arte e la scuola si tengono in pregio? e niuno da più tempo ne apparisce colà dove nè dell'arte, nè della scuola si tiene conto ? Perchè sprezzare la perfezione di un'arte che anche rozza, difettosa ed imperfetta qual'è, attira e diletta il pubblico più che ogni altra? E perchè trascurarla se oltre il diletto potrebbe servire di mezzo potentissimo ad istruire e purificare le passioni e le opinioni del popolo, e rendere più civile e più colta la nazione?

Ma io non credo che vi abbia alcuno che dubiti della necessità ed utilità di tale istituzione, sia per creare o per conservare, sia per correggere o migliorare un'arte tanto difficile ed importante. Perlocchè io reputo ne-

cessario al compimento del mio disegno il dar qui alcune considerazioni che possono pienamente realizzarlo. E primamente distinguo tale insegnamento in cognizioni *preliminari* ed in *proprie*, cioè in quelle che debbono precedere l'arte della declamazione, ed in quelle che propriamente la costituiscono. E supponendo che chi voglia imparare quest'arte non abbia alcuno di quei vizî naturali che sono incapaci di correggersi o tollerarsi; e che anzi abbia tutte le naturali disposizioni che si richiedono per l'esercizio di quest'arte, pare, secondo me, che volendo esercitarla decentemente, si trovi obbligato alle seguenti condizioni.

1° *Cognizione della propria lingua.* Egli è vero che l'attore non è destinato a scriverla, ma soltanto a pronunciare ciò che l'autore ha composto; ma non è possibile ch'egli pronunci con la debita accuratezza certe maniere, certe frasi, certi giri particolari della sua lingua, se non ne conosca la proprietà e la forza. Questo dipende per l'ordinario o dalla natura stessa delle parole, o dalla loro artificiale combinazione. L'una costituisce la parte materiale, ossia il dizionario della lingua, e l'altra la parte formale, cioè la grammaticale o sintassi. Or come si pretenderebbe esprimere esattamente quello che esattamente non si conosce? E conosciuta che sia perfettamente egli è pur necessario il pronunciarla come quelli che più propriamente la parlano. In Parigi non si soffrirebbe un attore che pronunciasse con l'accento dei Provenzali. E perchè si dovrebbe soffrire qualunque pronunzia provinciale nei migliori teatri d'Italia? L'Alfieri richiedeva assolutamente che essendo il toscano il miglior dialetto d'Italia, quello per l'appunto si dovesse apprendere e praticare, finchè

la divisione politica delle sue provincie ne arresti e impedisca l'influenza e la propagazione. Malgrado siffatti ostacoli l'Italia colta dovrebbe a quella principalmente attenersi, e senza disprezzar gli altri, far sì che l'uno primeggi, degli altri pur giovandosi a un tempo, evitando sempre la licenza ed il pedantismo.

Disegno. Quest'arte è oramai reputata comunemente come parte constitutiva di una buona educazione. Tutti i mestieri ne hanno tirato più o men di profitto. Ma l'attore principalmente potrebbe giovarsene per apprezzare, distinguere ed imitare quelle attitudini, che sono a un tempo più espressive e più aggradevoli nell'esercizio dell'arte sua. Con tali cognizioni egli potrà meglio conoscere le forme migliori dei più grandi pittori e scultori, ed emularne il gusto e la verità nell'atteggiarsi alla vista dei suoi spettatori. Ed in questa maniera potranno indi i pittori e gli scultori, a vicenda, emulare da lui quel ch'egli aveva prima emulato da loro.

Ballo. Se questo tende principalmente a regolare l'andamento del corpo, ed a facilitare nell'incesso, nel contegno e nel gesto quella solidità, dignità ed eleganza che ne rendono l'azione più interessante, io non credo che un buono attore ne possa del tutto prescindere. Io non intendo perciò ch'egli abbia con troppo artifizio a misurare i passi, i gesti e qualunque più picciolo movimento del corpo. Questa sarebbe un'ostentazione ed un abuso che farebbe dell'attore un semplice ballerino. Il ballo non dee servirgli ad altro uso, che a rendergli il corpo più sicuro ad eseguire quelle attitudini e quei movimenti che la passione esiga e comandi. E secondo questo disegno era raccomandata

quest'arte da Socrate, che certo non era nè galante, nè ballerino.

Musica. Quello che il ballo ottiene dall' esercitazione dei moti del corpo, la musica vocale può eziandio ottenerlo dall' esercitazione della voce. Con questo esercizio non pur si addestra, ma si fortifica l'organo vocale; e l' attore imparando a conoscere le degradazioni più semplici della voce, potrebbe farne un uso più esteso e conveniente per la parte più difficile dell'espressione. Quanto abbiamo osservato dei tuoni, delle modulazioni e delle consonanze dialogistiche, sarà sempre meglio eseguito da una voce addestrata opportunamente dall'arte del canto. Gli attori antichi non cessavano di provare la voce continuamente, facendola scorrere su tutti i tuoni possibili; e per tal modo si può evitare l'ordinaria monotonia, ed abilitarsi a quella varietà, la quale, servendo opportunamente all' indole varia delle circostanze e dei sensi, giova e concorre non poco all'armonia del parlare.

Storia. Il disegno, il ballo ed il canto formano, per dir così, la parte meccanica dell'educazione dell'attore, ma è pur necessario formarne la parte morale; ed a questa giova particolarmente la storia. Senza di questa egli non conoscerebbe i caratteri, i costumi ed i riti di quelle persone, di quelle genti e di quei tempi che debbe imitare. Per quanto sieno questi accennati o tratteggiati dal poeta, che ne circoscrive la descrizione pressochè al solo spazio di una giornata, in cui si limita l'azione della tragedia, l'attore non ne avrà mai quella prima cognizione, che può solamente ottener dalla storia. Che razza di attore sarebbe colui, che dovendo rappresentare il Nerone di Racine o dell'Alfieri,

non ne abbia prima compreso tutto il carattere dagli annali di Tacito? Oltrecchè come convertirsi e trasformarsi in un Greco o Romano, senza prima aver conosciuto il fare dei romani e dei greci dalle storie loro? I riti diversi e una parte di quei gesti che abbiamo denominato convenzionali, non potrebbero punto imitarsi, senza averli prima conosciuti nella loro storia rispettiva, che è come dire senza prima aver qnalche tempo dimorato e vissuto con esso loro?

Morale. Pare che questa non solamente sia necessaria per praticarla onde conservare all'attore quella dignità e quella forza che la pratica dei vizî gli toglierebbe o diminuirebbe, ma ancora per conoscere per distinguere e ben imitare il carattere delle passioni, dei vizî e delle virtù. Oltrechè conoscendo abbastanza se stesso è abilitato a vie meglio conoscere gli altri; e così a determinare con maggiore facilità ed esattezza la natura e la proprietà di quelle persone, di cui dovrà sostenere le parti. Tutte le passioni ed abitudini hanno la loro fisonomia particolare, e quindi i loro tratti, le loro tinte, la loro figura; e se di queste si avesse un' idea oscura e confusa non potrebbero con la conveniente precisione contraffarsi ed esprimersi. La vera idea del carattere tragico non potrebbe mai bene afferrarsi, senza prima essere pienamente istruito e convinto di certe grandi verità, che i doveri ed i diritti più importanti riguardano dell'uomo e delle città. Quindi risultano le passioni ed i sentimenti più generosi, e non potrà mai sperimentarli, nè quindi imitarli colui che non conosca i principî, ond'esse derivano e si sviluppano. Quante parole, quante frasi, quante sentenze si pronunciano senza effetto, perchè se ne ignora la vera forza?

Eloquenza. Se l' eloquenza è quella che fa conoscere la forza e la bellezza del dire, e quindi la natura e l' uso delle figure e dei tropi, diretti a manifestare e comunicare i proprî sentimenti ed affetti, ossia a far sentire agli altri quel che si sente in se stesso; io non so come un buono attore potrebbe dispensarsi da siffatta cognizione. Per questa ignoranza si osserva per l'ordinario che l'attore non anima e lumeggia quei tratti che egli dovrebbe a paragone o a preferenza di certi altri, che senza alcuna ragione, gli vanno più a verso. Tanto più che sovente la tragedia ammette delle aringhe deliberative o giudiziarie, sia per discutere qualche subietto di politica ragione, sia per fare le difese e le accuse di alcuno, e queste non si potrebbero con verità pronunciare, se non se ne intenda alquanto l'artificio ed il valore.

Poesia. La poesia ha molte relazioni con la declamazione; e se l'attore non debbe esser poeta, egli non può però prescindere dal conoscerla se vuol ben declamarla. La poesia in tutte le lingue, ma specialmente nell'italiana, ha un linguaggio tutto suo proprio e diverso affatto da quel della prosa. Cotesta differenza è tale fra noi, che spesso t'incontri in persone colte, che parlano e scrivono la prosa correttamente, e che non sono atte egualmente ad intendere, non che scrivere la lingua poetica. Ed è questa la prima ragione per la quale in Italia nè gli attori declamano la tragedia sì facilmente, nè gli spettatori sì facilmente l'intendono. Noi abbiamo altrove discorso quanta difficoltà s' incontri, e quanta maestria si richiegga per pronunciare convenevolmente la versificazione italiana, tutte quelle osservazioni ci provano abbastanza la necessità di ap-

prenderne la meccanica e l' artificio. E dalla sola abilità e destrezza dell'attore si può sperare di vedere accresciuta l'attenzione ed agevolata l'intelligenza degli spettatori.

Ed è certamente di tutte le parti la drammatica la più necessaria. Imperocchè l'ignoranza di questa parte fa sovente trascurare e perdere quelle bellezze dell'arte, che dovrebbero essere specialmente sentite ed assaporate, e che, per questo difetto, o non si avvertiscono, o, ch'è peggio, si disprezzano. La drammatica degli attori sembra, il più delle volte, affatto diversa, per non dir contraria, da quella che professano gli autori. Il genere di bellezze che cercano gli uni non è quello che procurano gli altri. Amano quelli per l' ordinario sorprese, strepiti, accidenti maravigliosi ed inaspettati, incontri improvvisi, complicazioni d' intrighi e simili tratti, cui danno il titolo specioso di situazioni, di colpi di scena, di contrasti ecc. E questi tengono dietro alla semplicità della favola, alla naturalezza degli accidenti, alla verità della passione, alla facilità dello scioglimento, per cui, il più delle volte, le loro tragedie, o non sono ben declamate, perchè male intese da loro, o si trascurano affatto, perchè da loro non approvate. La Francia stessa ha sofferto più volte questo scandalo. L' *Edipo* di Voltaire non fu ricevuto se prima l'autore non l'avesse peggiorato introducendovi un genere di galanteria, che è il difetto più intollerabile di quella tragedia. La *Merope* sarebbe stata negletta, se la Dumesnil non ne avesse conosciuto il merito. E si dovette impiegare la protezione di un pasticciere per far ricevere la *Zaira*. Tralascio altri simili fatti che formano, secondo l'ingegnosa espressione di non so chi,

il martirologio degli attori drammatici (1), e che formano la storia più vergognosa dell'ignoranza degli ordinari commedianti.

Più barbaro è poi il trattamento che sogliono fare di un dramma poi ch'è ricevutò, troncandone e sopprimendone alcune parti, credute da loro superflue, e che spesso sono importantissime alla perfezione del tutto. Quanti caratteri, quante scene, quanti tratti bellissimi si veggono alterati, indeboliti o distrutti con sommo pregiudizio dell' azione principale per l' ignoranza e la temerità degli ordinarî commedianti che non intendono il proprio mestiere? (2) I caratteri più delicati sono spesso male accolti e peggio declamati, perchè sembrano loro poco interessanti, per non saperne gustare le finezze e le grazie che sfuggono i tatti grossolani e poco esercitati. Per questa ragione il carattere della Fedra di Euripide si posporrebbe a quello della Fedra di Racine; e si cercano piuttosto delle passioni che strepitano e che svaporano, che di quelle le quali, ancorchè veementissime, si comprimono e si soffogano. Si è pur notato che la stessa Clairon nell'*Ifigenia* di Racine sopprimeva gli ultimi versi coi quali Erifile termina l'ultima scena dell'atto IV. Essa dunque ignorava quanta efficacia aveano quei versi su la sospensione degli spettatori intorno al destino d'Ifigenia, e per conseguenza

(1) V. Memoires par M. Dumesnil.

(2) Barbarie da Procuste, che ancora domina nelle moderne scene; e si scusa con dire che la mutilazione delle parti non reca verun nocumento al concetto dell' opera; ma la ragion vera è ben palese a colui che conosce le arti delle compagnie drammatiche!

A. S.

di qual pregiudizio riusciva la loro soppressione all'azione ed all' interesse del dramma. E per non più dilungarmi noi possiamo asseverantemente concludere, che la buona declamazione non può assolutamente prescindere dalla cognizione dell'arte poetica.

Forse parrà ad alcuno che io pretenda troppo dalla istituzione di un attore, come se quello che ho proposto fosse d'assai superiore alla sua condizione. Luciano richiedeva ancor più per la semplice danza o pantomima. E perchè i pantomimi di quel tempo devono essere più istituiti de' nostri attori? Noi abbiam pure osservato quale e quanta opera dessero all' arte loro Ila, Esopo e Roscio. Essi erano spesso gli ammiratori e gli amici di Ortenzio e di Cicerone, che tutta volta si compiacevano di comunicarsi a vicenda le loro cognizioni. Lo stesso Baron si formò sotto la disciplina del celebre Moliere. Riccoboni e la moglie avevano ancora delle cognizioni superiori alla loro professione. I migliori attori di Francia e d' Inghilterra sono per l' ordinario istruiti; e perchè debbono essere a loro inferiori gl' Italiani? perch' essi soli non debbono conoscere e sentire ciò che declamano, essi che potrebbero pe' vantaggi sortiti dalla natura emulare e superare l' arte e i talenti di tutti? Io spero che si riconosca e si proscriva un tale errore, che disonora non solo l'arte, ma gli attori che la professano, e la nazione a cui essi appartengono.

Si potrebbe ancora oppormi che troppo dispendio costerebbe un' istituzione siffatta se tante scuole le si dovessero destinare. Ma non v'ha città colta e gentile, in cui non esistono di tali scuole; si potrebbe dunque semplicizzarla e ridurla alla scuola della poetica

e della declamazione teoretica e pratica e far si che niuno almeno vi sia ammesso, che non abbia frequentato le altre, o non esperimentato prima la sua abilità in quelle arti che ha precedentemente imparate. Del resto io non debbo occuparmi a minorare le spese che a ciò si richiedessero: il mio istituto esige, che io mostri quali siano i veri mezzi che possono stabilire, correggere e perfezionare l'arte della declamazione teatrale, e quante volte sieno tali io lascio la cura a chi può di verificarli.

Fornita che sia la persona delle precedenti cognizioni, più o meno necessarie a sentire o far sentire quello che si voglia declamare, potrà allora esercitarsi colla pratica. E questa dee darsi sopra la scena. Il professor della scuola dovrebbe prima esercitar gli alunni a leggere avvertitamenre il dramma pel quale si propone di esercitarli. Questa prova si potrebbe fare in giro più volte. Il professore avrebbe così l'occasione di fare di mano in mano le sue opportune avvertenze intorno a quei tratti che le meritano, e di applicare in questo modo le massime teoretiche più rilevanti dell'arte, e di dedurre ad un tempo a quale parte o carattere si mostri ciascuno più adatto. Questa lettura eseguita in questa maniera ecciterebbe ancora l'emulazione, assegnando sempre a quello che legge meglio, la parte migliore che sia del suo genere.

Dopo questo primo esperimento dovranno studiar la parte. E qui si debbe loro persuadere la necessità di mandarla a memoria rileggendo sempre adagio e riflessivamente, e quasi allo stesso modo come se attualmente la declamassero, tanto se la leggono a bassa, quanto che ad alta voce. Se non si usasse questa pre-

cauzione si darebbe luogo ad abitudini viziose che poi sarebbe difficilissimo di correggere. Leggendo con troppa celerità e quasi meccanicamente e sotto voce, per l'ordinario le parole non si articolano esattamente, e, fatta così abituale la celerità di pronunciarle, non si potrebbe più moderare quando il bisogno lo richiedesse. E, moderandola all' uopo, la memoria non abituata a quella specie di tempo resterebbe o scompigliata o malsicura, e le parole non verrebbero sempre con quella prontezza, con la quale erano assuefatte a succedersi. E lo stesso può avvertirsi rispetto alle varie intonazioni ed inflessioni di voce, che, smarrite o confuse nella lettura rapidamente fatta, non si potrebbero facilmente imitare nel corso della declamazione, che per contratte abitudini si troverebbe esposta ad omettere, o ad eseguire quello che non dovrebbe.

Imparata la parte si passa agli esperimenti su la scena: Qui il professore dee prima evitare quelle più sconce maniere a cui gli alunni inclinassero, perchè insensibilmente non si fortifichino, e diventino abiti difficilissimi ad emendare. E così, correggendo le viziose, procederà a loro insegnare le adattate e le proprie, richiamando sempre ed applicando all' uopo i veri principî dell'arte, che non debbono mai scostarsi da quelli della natura. E nelle varie ripetizioni ed esperimenti, paragonando l'una con l'altra, gli avvezzerebbe a poco a poco a quei tratti arditi e felici, ed a quell'espressioni spontanee e commoventi, ed a quel decoro tanto difficile ad insegnarsi, che annunciano il progresso dell'arte, che dovranno professare. Io non entro in altre particolarità, che si possono raccogliere agevolmente da quanto abbiamo discorso di sopra.

CAPITOLO XXIV.

Accademia direttrice.

Gli alunni, divenuti artisti, passeranno a professare l' arte loro su le scene; ma non per questo è da credersi che l'arte non possa ancor migliorarsi. E ad ottenere questo massimo miglioramento possibile, nel che la perfezione consiste, debbono attender coloro, a cui la gloria dell' arte e della nazione è principalmente commessa. Nuove osservazioni, nuovi paragoni, nuovi lumi possono emergere sotto una censura fina, imparziale e metodica, che, assegnando la debita lode agli artisti, promova costantemente il vantaggio dell'arte. E supponendo che esistano e debbano esistere, almeno nelle grandi capitali delle nazioni, un ordine delle persone più colte ed esperte, che sotto nome o di Accademia, o di Università, o d'Istituto ecc. veglia su lo sviluppo ed i progressi delle scienze e delle arti, si potrebbero unire alla classe delle belle arti anche di quelli che s' intendessero della declamazione, e si occupassero a scrivere e ragionare così dell' una come dell'altre. I migliori attori ne aveano sentito la necessità, e reclamata la pratica. Il famoso Le Kain aveva sentita l'importanza di tale stabilimento, in cui si leggessero in certi giorni delle memorie istruttive, non solo sopra de' vizi comuni della declamazione teatrale, ma ancora sopra i difetti di concerto, di proprietà, di pronunciazione, di carattere ecc. Salzer anch'esso desiderava che si fossero analizzate e commentate a quest'uopo le scene migliori; e con tal metodo si potrebbe ognor più perfezionare l'arte e gli attori.

Io aggiungerei un altro espediente a quest'uopo. La sig.ª Clairon notava nelle sue *Memorie* dolendosi della sua condizione: *Je ne dissimulerai pas que je mettais infiniment de prix au desir juste et naturel d'avoir un état plus honnête, mon talent ne peut s'écrire ni se peindre, l'idée s'en perd avec mes contemporains.* E di fatti, tutto ciò che riguarda l'espressione vocale non può notarsi come si nota la musicale, atteso la sua sfuggevole celerità e varietà; e perciò se si notava l'antica declamazione essa non poteva essere che una specie di canto o di recitativo. Può notarsi ancora in gran parte la danza; ma della declamazione non possono notarsi se non se alcuni tratti visibili e pittoreschi. Tutto il resto si abbandona alle tradizioni, che, alterandosi o smarrendosi affatto, dà luogo a stranezze, a indovinelli e caricature, e che, mancando per l'ordinario di vita, non può eccitare quel grado di passione e quello spirito di emulazione, che pur tanto si richiedono a perfezionar l'arte.

Il solo mezzo più sicuro e più efficace di conservare quel che più si può di quest'arte, si è il disegnare tutti quei tratti che ne fossero meritevoli. E se di alcuno è stato per avventura fatto, egli dovrebbe farsi degli altri, ma con intelligenza e con metodo. Cornelio Nepote (in *Chabrias*) dice sul proposito della statua che Cabria si fece innalzare nel foro in quell'attitudine in cui arrestò l'impeto di Agesilao: *Ex quo factum est, ut postea athletae caeterique artifices his statibus in statuis ponendis uterentur, in quibus victoriam essent adepti.* Or perchè non adoperare opportunamente lo stesso ripiego? e notare successivamente di ciascuno attore eccellente per talento e per arte quelle posizioni, quegli atteg-

giamenti più rilevanti, che hanno meritato di essere nel teatro distinti ed ammirati universalmente ?

Ed a questo potrebbero intendere quegli stessi disegnatori, che debbono concorrere al teatro con quello stesso consiglio, col quale i declamatori debbono studiare i monumenti più espressivi dell' arte loro. Tutte le arti d'imitazione si debbono l'una l'altra giovare; e perchè tutto conspiri armonicamente ad un fine comune, essi dovrebbero conformarsi alle massime ed al criterio di quegli accademici, che hanno la cura di tutto ciò che alla perfezione delle arti teatrali appartiene. In questa maniera si darebbe a un tempo una ricompensa più permanente e lusinghiera ai buoni attori, ed una serie ordinata di esemplari a quegli alunni che volessero imitarli o piuttosto emularli.

Ma quello che potrebbe ancor più estendere e perpetuare il merito dell' attore ed il progredimento dell' arte sarebbe un giornale ben eseguito, secondo i principî allegati di sopra(1). Esso potrebbe indirizzarsi a tutto ciò che all' arte drammatica ed alla declamazione appartiensi. Esso dunque abbraccerebbe l'analisi ed il giudizio de'drammi, della loro rappresentazione, del merito degli attori, e degli attori che più si sono

(1) Vana speranza in Italia! In fatti, quanti giornali teatrali non allagano la nostra bella penisola ? Eppure nessuno è forse nel caso di raggiungere l' alto scopo voluto dal nostro autore. A potersi ciò ottenere, l' opera dovrebbe iniziarsi da scrittori intendenti della materia non solo, ma coscienziosi, e non da quelli, che, animati da simpatie od antipatie, in simili pubblicazioni non fanno che i panegirici o i vituperî degli attori, dando così maggior spinta alla rovina dell' arte.

A. S.

distinti, promovendo sempre i gran principî dell' arte e del gusto. In esso si depositerebbe tutto ciò che nelle memorie accademiche è stato osservato, giudicato o notato, e quindi la vera storia imparziale delle rappresentazioni del dramma, dell'eccellenza degli attori e delle impressioni che hanno più o meno fatte negli spettatori, co' rispettivi disegni o dell'attore particolare, o de' gruppi o de' quadri, che si sono più segnalati alla vista del pubblico. In questo modo si verrebbero ognor più conservando , moltiplicando e comparando le osservazioni teatrali, le quali, confermando o rettificando le massime e regole della teorica e della pratica, perfezionerebbero non pur l'arte, che la sua lingua tecnica, il cui difetto suppone sempre il difetto di quella. E in questa maniera la scuola, l'accademia e il giornale conspirerebbero allo stesso segno, e la declamazione potrebbe fare quei progressi, che, a paragone delle altre arti sorelle, non ha fatto finora.

FINE.

ERRATA				CORRIGE.
Pag. 5.	linea	28.	pubbliceta nel	pubblicata nei
» 33.	»	4.	suo rivolgimento	suo risorgimento
» 55.	»	3.	adoprano	adoprarono
» 56.	»	24.	gestando	gestendo
» 60.	»	24.	seguano	seguono
» 99.	»	1.	mezzo a parte	mezzo aperte
» 102.	»	8.	all'espressione del riso	all'espressione del viso
» 141.	»	2.	osservazione di fatti	osservazione de'fatti
» 153.	»	16.	che non aveva	non aveva
» 192.	»	27.	*parti da sè*	*parti da re*
» 203.	»	1.	e quello del Pepoli	è quello del Pepoli
» 228.	»	20.	si presenti	si presenta
» 232.	»	15.	pentita rifugge	pentita rifugga
» 233.	»	25.	quanto sono	quando sono
» 247.	»	32.	riconosciato	riconosciuto
» 250.	»	9.	fosso	fosse

INDICE

Cenni biografici sull'Autore . . . . . pag. 1
Introduzione — Saggio storico della declamazione — Sua origine e sviluppo presso i greci e i romani— Suo risorgimento in Italia—Suoi progressi in Francia, Inghilterra, Alemagna — Scrittori teoretici di quest'arte . . . . . » 33
Capitolo I. Della espressione nel senso più generale— Della declamazione in ispecie, e propriamente della tragica . . . . . » 52
» II. Della pronunciazione vocale—Della grammaticale — Della logica—Della oratoria . » 58
» III. Della pronunciazione visibile, o gesticolazione conveniente . . . . . » 69
» IV. Della pronunciazione metrica—Dei versi e del ritmo—Del suono imitativo . . . . » 77
» V. Della espressione propriamente patetica— Della espressione vocale nel tuono e nel tempo — Della visibile applicata a ciascun organo . . . . . » 89
» VI. Teoria natura ed uso dell' espressione — Carattere fondamentale delle espressioni *imitative* e *cooperative* — Loro conflitto e combinazione . . . . . » 107
» VII. Della passione in genere, e di alcune in ispecie — Espressione complessiva di ciascheduna . . . . . » 121
» VIII. Osservazione e studio delle passioni nei fenomeni della natura, e nei monumenti dell' arte. . . . . » 140
» IX. Bello dell'espressione naturale—Verità . » 150
» X. Bello dell'espressione artificiale — Spontaneità . . . . . » 158

Cap. XI. Combinazione della natura e dell'arte. pag. 168
» XII. Carattere generale dell'attore tragico — Contegno e tuono conveniente . . . . » 175
» XIII. Del tuono proprio della declamazione tragica . . . . . » 182
» XIV. Carattere speciale dell'attore tragico . . » 192
» XV. Carattere individuale dell'attore, e sue modificazioni . . . . . » 200
» XVI. Sviluppo progressivo del carattere, e suoi gradi importanti . . . . . » 207
» XVII. Del dialogo, o della pronunciazione dialogistica . . . . . » 217
» XVIII. Dei silenzî o riposi . . . . . » 227
» XIX. Dei monologhi o soliloquî. . . . . » 236
» XX. Della decorazione della persona e della scena . . . . . » 243
» XXI. Studio della parte. . . . . » 250
» XXII. Indizî ed effetti del perfezionamento dell'arte. . . . . » 260
» XXIII. Scuola teatrale . . . . . » 266
» XXIV. Accademia direttrice . . . . . » 278

Prezzo L. 3.